3 1761 059789917

Relac. pro S. Cancellario
Sec. Cap.

NOUVEAUX PORTRAITS

LITTÉRAIRES

I

Typographie Ernest Meyer, 3, rue de l'Abbaye, à Paris.

GUSTAVE PLANCHE

NOUVEAUX PORTRAITS

LITTÉRAIRES

TOME PREMIER

Béranger
A. de Lamartine
Victor Hugo
Sainte-Beuve

240283.
31. 1. 30

PARIS
LIBRAIRIE D'AMYOT, ÉDITEUR

MDCCCLIV

PQ
139
P57
t.1

BÉRANGER.

Il y a trente-cinq ans que le nom de Béranger fut révélé à la France pour la première fois, et depuis trente-cinq ans ce nom a grandi de jour en jour; c'est aujourd'hui le nom le plus populaire de la littérature contemporaine. Le talent de Béranger, mêlé activement à la lutte des partis politiques, est toujours demeuré étranger à la lutte des partis littéraires. Les opinions qu'il avait soutenues pendant quinze ans avec une infatigable énergie ont triomphé d'une façon définitive, et le poëte est resté après le triomphe aussi admiré que pendant le combat. Le talent d'un tel poëte est à coup sûr un digne sujet d'étude. Comment et pourquoi Béranger a-t-il été accepté par toutes les écoles? Comment les partisans de la tragédie impériale, aussi bien que les disciples prétendus de Shakspeare et de Byron, se sont-ils trouvés unis, bon gré mal gré, dans une commune admiration? voilà ce qu'il s'agit d'expliquer. La popularité même dont le nom de Béranger est depuis si longtemps environné rend plus difficile la solution de cette question délicate. Il ne s'agit pas, en effet, de discuter telle ou telle théorie littéraire, car Béranger, je le crois du moins, n'a jamais attaché grande importance aux théories,

dre la peine de se les assimiler. Si le hasard de la naissance lui eût ouvert les portes d'un collége, si pendant dix ans il eût promené ses yeux d'Homère à Virgile, de Thucydide à Tacite, de Démosthène à Cicéron, peut-être eût-il succombé, comme tant d'autres, au facile plaisir de glaner dans l'antiquité, et parfois même de moissonner dans le champ qu'une autre main avait labouré.

Il y a, je le sais, toute une génération glorieuse qui a su, dans l'imitation même, garder son originalité, qui, tout en interrogeant familièrement la Grèce et l'Italie antiques, n'a pas renoncé au droit de penser par elle-même et de choisir pour sa pensée des couleurs que l'antiquité n'a pas connues; mais pour garder son originalité jusqu'au sein de l'imitation, pour ne pas confondre la sagesse du conseil avec l'autorité du commandement, il faut un singulier bonheur ou plutôt une singulière puissance, et Béranger échappait naturellement au danger que je signale par l'ignorance des langues anciennes : car les pensées et les images, en passant d'une langue dans une autre, reçoivent tant de blessures, qu'elles perdent la moitié de leur charme et sont souvent méconnaissables. Aussi la tentation de dérober, si forte chez les esprits qui aperçoivent directement la poésie antique, est bien faible et bien rare chez ceux à qui l'éducation des premières années ou les études volontaires d'un âge plus mûr n'ont pas donné cette faculté.

Eût-il été à souhaiter que Béranger, à qui la pauvreté de sa famille avait fermé les portes du collége, étudiât, dans l'âge viril, les langues qui se parlent autour de nous, derrière les Alpes et les Pyrénées, au-delà du Rhin ou de la Manche ? Je ne le pense pas. Je rends pleine justice aux travaux de madame de Staël sur l'Allemagne, de Ginguené sur l'Italie ; la France a gagné à ces travaux une impartia-

lité dont elle avait été privée trop longtemps. Sur la foi de ces juges éclairés, elle a enfin rendu justice aux œuvres qu'elle avait si follement dédaignées. Si nous n'avons rien sur l'Espagne et l'Angleterre qui se recommande par des noms revêtus d'une pareille autorité, il ne faut pourtant pas regarder comme inutiles et sans valeur tous les travaux entrepris pour nous initier à la connaissance de ces deux pays. Est-ce à dire que toutes ces pérégrinations de l'esprit français, si importantes lorsqu'on les envisage dans leur rapport avec l'éducation générale de la nation, n'aient pas exercé souvent une influence fâcheuse sur le développement du génie poétique ? Je ne crois pas qu'il soit permis d'en douter.

L'école littéraire de la restauration, dont je n'entends pas contester la valeur d'une façon absolue, quoique ses intentions aient été trop souvent supérieures à ses œuvres, se fût peut-être montrée plus féconde, si l'Allemagne et l'Angleterre, après avoir excité sa curiosité, n'eussent offert à sa faiblesse de nombreuses occasions de succomber, en lui offrant de trop nombreux modèles. La poésie française, après avoir imité l'Italie sous les Médicis, l'Espagne sous Louis XIII, s'est mise, sous la restauration, à imiter l'Angleterre et l'Allemagne. Au XIXe siècle, comme au XVe, les esprits doués d'une véritable puissance ont su résister à la tentation, ou garder dans l'imitation des peuples voisins leur physionomie individuelle. Cependant ces glorieuses exceptions n'infirment pas la valeur de ma pensée. La connaissance des littératures étrangères, utile et féconde pour les esprits qui veulent juger, puisqu'elle leur fournit de nouveaux termes de comparaison, expose à de cruelles méprises les esprits qui prétendent produire. La mémoire prend parfois la place de l'imagination, à l'insu même du

poëte, qui s'applaudit de son larcin comme d'une œuvre enfantée par son génie.

A Dieu ne plaise que je méconnaisse les services rendus à l'esprit français par l'étude des littératures étrangères! Sans accepter comme vrai le mot de Charles-Quint, ou du moins le mot qu'on lui prête, sans croire comme lui qu'un homme qui sait cinq langues vaille cinq hommes, je vois pourtant dans la connaissance des idiomes étrangers un accroissement de puissance. Une vérité si évidente n'a pas besoin d'être démontrée. Cependant cet accroissement de puissance, utile à ceux qui possèdent déjà par eux-mêmes une force créatrice, lorsqu'il tombe en partage à des intelligences privées de toute fécondité, ne sert qu'à les abuser sur la pauvreté de leur nature; elles croient inventer lorsqu'elles se souviennent. Si, pour me servir d'une expression familière à ceux qui ont étudié l'extraction et l'emploi des métaux, il était permis dans les œuvres modernes, je veux dire dans les œuvres publiées depuis la restauration jusqu'à nos jours, de faire le départ des pensées qui appartiennent à Goëthe ou à Byron, et de celles que la France peut revendiquer comme siennes, on serait justement étonné en voyant à quoi se réduit notre vraie richesse.

Goëthe et Byron, inépuisables sujets d'étude pour ceux qui veulent connaître à fond le génie moderne et comprendre tout ce que l'intelligence ajoute à la douleur, ont créé sous nos yeux toute une famille de prétendus poëtes qui, sans eux, n'eussent jamais songé à nous entretenir de leurs rêveries, de leurs angoisses, qui se glorifient dans leur souffrance, et qui pourtant n'ont rien souffert, qui s'affublent gauchement du manteau de Faust ou de Manfred, et se croient ingénument en butte aux traits de la colère céleste. Béranger, qui eût trouvé sans doute dans l'étude des

littératures étrangères des modèles et des ressources que la France ne pouvait lui fournir, n'a jamais consulté les peuples voisins qu'avec une prudente réserve. Il est probable que le commerce familier de Goëthe et de Byron n'eût pas changé la pente de son génie,et pourtant, éclairé par un instinct prévoyant, il n'a pas voulu les consulter trop souvent. Pour laisser à sa pensée son caractère primitif, pour ne pas altérer l'unité des sentiments dont son cœur s'était nourri, pour mieux goûter le fruit de ses premières études, il n'a touché qu'avec discrétion à la poésie allemande, à la poésie anglaise, dont il comprend toute la valeur. Je ne voudrais pas proposer l'exemple de Béranger comme une règle de conduite à tous les poëtes de notre temps ; je me borne à le noter comme une preuve de sagacité. Il a renoncé volontairement aux riches plaines, aux vallons fleuris qui s'ouvraient devant lui, pour cultiver d'une main plus active le champ modeste qu'il avait choisi. Pouvons-nous songer à le blâmer ?

Ceux qui aiment la vérité mathématiquement démontrée, qui dédaignent les conjectures, pourront sourire et m'accuser de présomption en me voyant essayer de déterminer à quelles sources Béranger a puisé, à quels hommes il s'est adressé pour son éducation littéraire, pour la formation de son talent. Cependant, dût-on me jeter à la face le reproche d'outrecuidance, je n'hésite pas à nommer les écrivains qui, dans les trois derniers siècles de notre histoire, ont dû enseigner à Béranger la langue qu'il manie si habilement, la justesse de l'expression qui donne un si grand relief à sa pensée, la sobriété des images qu'il s'est imposée comme une loi constante, et qui imprime à toutes ses œuvres un cachet de précision, et je dirais volontiers de nécessité. Quoique Béranger ne m'ait fait à cet égard aucune confi-

dence, je crois pouvoir écrire ces noms avec une sécurité parfaite. Je n'ai jamais interrogé personne pour pénétrer le secret de ses lectures, et pourtant, en lisant avec attention ses œuvres gravées aujourd'hui dans toutes les mémoires, il me semble reconnaître, à des indices certains, l'origine des tours qui lui sont familiers. Les aïeux, les maîtres de Béranger s'appellent Rabelais, Régnier, Molière, La Fontaine et Voltaire. Pour les trois derniers, il est probable que je rencontrerais bien peu de contradicteurs. Sans prétendre, en effet, établir aucune ressemblance littérale entre ces trois illustres modèles et le poëte qui, dans ma pensée, s'est formé à leurs leçons, je ne crois pas qu'on puisse nier la parenté intellectuelle qui les unit. C'est à Molière que Béranger a emprunté l'habitude de préférer en toute occasion l'expression propre, l'expression directe, les gens scrupuleux diraient l'expression crue, à la périphrase, à l'expression détournée. Béranger appelle volontiers les hommes et les choses par leur nom ; il n'aime pas à laisser deviner sa pensée, il se résout hardiment à nous la montrer telle qu'il la conçoit ; il ne s'accommode pas des réticences, il va droit à son but sans craindre d'effarouacher l'oreille des censeurs. Or, dans ce genre de hardiesse, dans cette passion pour le mot propre, dans cette haine de la réticence, dans ce dédain pour la pruderie, quel homme s'est jamais montré plus constant que Molière ? Depuis *le Misanthrope* jusqu'à *George Dandin*, c'est-à-dire depuis la poésie la plus élevée jusqu'à la poésie la plus familière, n'a-t-il pas toujours présenté sa pensée avec une simplicité, une franchise toute rustique ? Aux yeux des poëtes de cour, Molière n'est-il pas ce qu'était pour le sénat romain le paysan du Danube ? Où trouver un modèle plus accompli de familiarité sans prosaïsme, d'élégance

sans afféterie ? Béranger n'a-t-il pas dû s'instruire à l'école de Molière ? est-il permis d'en douter? Pour La Fontaine, la parenté n'est pas moins facile à établir. Ce qui caractérise, en effet, le génie de La Fontaine, c'est la simplicité poussée jusqu'à ses dernières limites, simplicité tellement frappante, image si fidèle de la nature, que les ignorants ne savent pas y découvrir le génie. Le langage que La Fontaine prête à ses acteurs est empreint d'une telle naïveté, que les intelligences vulgaires se croiraient volontiers capables de l'inventer ; ou plutôt, si elles consentaient à nous parler avec une entière franchise, si le respect humain ne les retenait pas, si l'admiration commune ne les forçait à déguiser la meilleure part de leur pensée, elles nous avoueraient qu'elles n'aperçoivent chez La Fontaine aucune trace d'invention. Les signes du travail se montrent si rarement, il faut pour les surprendre un œil si exercé, que la foule des lecteurs accepte de confiance le rang assigné à La Fontaine sans deviner, sans comprendre clairement pourquoi les hommes studieux l'ont placé si haut. Eh bien! ne trouvons-nous pas dans Béranger, comme dans La Fontaine, une simplicité capable d'abuser les yeux de la multitude? Chez l'ami de Manuel comme chez l'ami de Fouquet, l'art de bien dire n'est-il pas voilé avec un soin jaloux? Les détails les plus familiers ne sont-ils pas rassemblés avec un air de négligence qui semble exclure l'intervention de la volonté? La Fontaine est un écrivain d'une science consommée; pour le nier, pour en douter un instant, il faut n'avoir jamais cherché pour l'expression de ses sentiments une forme fidèle et précise. Quiconque a essayé une fois en sa vie de dire nettement ce qu'il désire ou ce qu'il pense, quiconque a tenté de concilier dans l'arrangement des paroles l'élévation et la simplicité, de

dire ce qu'il veut sans rien dire de plus, sait à quoi s'en tenir sur la négligence de La Fontaine. Il y a, sous ce désordre apparent, un art très-laborieux, une habileté qui a coûté bien des veilles. Béranger ne l'ignore pas, et j'oserais parier qu'il a étudié mainte et mainte fois le secret de cette négligence. Il a étudié les procédés du bonhomme comme les botanistes étudient les organes d'une plante avant de la classer ; il a interrogé tous les ressorts mis en usage par l'écrivain naïf, pour être naïf à son tour, sans rien abandonner au hasard. Ou je m'abuse étrangement, ou la lecture de Béranger, suivie avec lenteur, comme la lecture d'Horace ou de Virgile par les amis de l'antiquité, confirme ce que j'avance. De page en page, un œil attentif reconnaîtra les leçons du bonhomme et devinera l'art sous la simplicité. Si La Fontaine compte peu d'élèves, ce n'est pas qu'il soit avare de leçons ; pour mettre ses leçons à profit, il faut une rare sagacité ; Béranger les a comprises et s'en est souvenu.

A quel titre devons-nous ranger Voltaire parmi les aïeux de Béranger ? Molière et La Fontaine lui ont enseigné la franchise et la simplicité ; quel enseignement Béranger a-t-il reçu de Voltaire ? Cette question à peine posée se résout d'elle-même. C'est de Voltaire, à mon avis, qu'il tient le goût de la clarté. Ce goût, je le sais bien, fût demeuré impuissant, s'il n'eût trouvé pour se développer, pour se fortifier, un ensemble de facultés heureuses. Il ne reste pas moins vrai, moins évident pour moi que Béranger a puisé dans Voltaire le goût de la clarté. Ce n'est pas que je veuille établir aucune comparaison entre les vers de Voltaire et les vers de Béranger. Un tel rapprochement serait dépourvu de bon sens et d'à-propos. Les vers de Voltaire, utiles en leur temps, puisqu'ils ont servi à populari-

ser les idées les plus importantes de la philosophie moderne, n'ont qu'une valeur secondaire dans l'ordre poétique; mais la prose de Voltaire, abstraction faite des vérités qu'elle énonce, quels que soient les changements survenus dans la science, conserve encore aujourd'hui une incontestable valeur. Le mérite dominant de la prose de Voltaire, c'est la clarté. L'histoire et la philosophie ont subi, depuis cinquante ans, des révolutions profondes. L'érudition a démenti bien des assertions données comme irréfutables dans l'*Essai sur les mœurs;* le *Dictionnaire philosophique* a été convaincu d'ignorance sur bien des points : la prose historique et la prose philosophique de Voltaire n'en demeurent pas moins des modèles de clarté. Je ne doute pas que Béranger n'ait étudié longtemps la prose de Voltaire.

Il y a pour un poëte, dans cette étude, un écueil que chacun devine. L'amour de la clarté, tel que Voltaire l'a pratiqué dans sa prose, ne semble pas pouvoir se concilier facilement avec le libre essor de l'imagination. C'est là, en effet, un problème difficile à résoudre. La clarté qui convient à la prose convient-elle également à la poésie? La lumière distribuée par l'historien dans le récit des faits, par le philosophe dans la démonstration de ses idées, peut-elle être impunément distribuée par le poëte avec la même générosité sur toutes les parties de sa pensée? Non, sans doute. Je ne le crois pas, et Béranger ne l'a pas cru non plus. La poésie la plus claire doit toujours laisser dans l'ombre et voiler de mystère quelques-uns des sentiments qu'elle exprime. Déterminer ce qui appartient à la lumière, c'est la tâche du goût, et Béranger a su l'accomplir. Étudier la clarté dans la prose sans devenir prosaïque, estimer les idées pour ce qu'elles valent par elles-mêmes, comme s'il

s'agissait de les démontrer, et les revêtir d'images éclatantes, ajouter à la vérité la beauté, transformer la philosophie en poésie, voilà ce qu'il fallait faire, voilà ce que Béranger a fait.

Il est moins facile, j'en conviens, de saisir le lien qui unit à notre poëte Rabelais et Régnier. Pourtant je ne crois pas que la relation puisse être sérieusement contestée. Béranger n'a pas pu demander à l'antiquité classique les origines de notre langue, et cependant il n'a pas voulu se résoudre à les ignorer complétement. Or, le XVIe siècle de notre langue devait naturellement exciter sa curiosité. Outre l'intérêt poétique, les œuvres de Rabelais et de Régnier lui offraient un sujet d'étude purement technique. Non-seulement, en effet, Molière et La Fontaine ont pris dans Rabelais et dans Régnier quelques-uns des traits les plus heureux que nous admirons; ils leur ont emprunté avec une égale liberté plusieurs tours de phrase qui appartiennent en plein au XVIe siècle, et qu'on chercherait vainement ailleurs. Béranger, qui connaît à merveille les trois derniers siècles de notre histoire littéraire, ne pouvait négliger une source aussi féconde, et l'on s'aperçoit, en lisant ses œuvres, qu'il y a puisé largement. Il n'a pas seulement demandé à Rabelais le secret de son intarissable gausserie, à Régnier l'art de rajeunir par l'image une idée populaire depuis longtemps; il les a consultés sur la formation de notre langue, ou, pour parler plus exactement, sur la dernière transformation qu'elle a subie avant de devenir la langue de Pascal et de Bossuet, de Corneille et de Molière. Sans remonter jusqu'à Commines, jusqu'à Froissart, jusqu'à Joinville, il a voulu savoir si le style des *Femmes savantes* appartenait tout entier au XVIIe siècle, et, pour résoudre cette question,

il ne pouvait choisir un conseiller plus sûr que Rabelais et Régnier.

Sans l'étude du XVIe siècle, sans l'étude de Rabelais et de Régnier, Béranger ne manierait pas notre langue aussi librement qu'il la manie; son talent n'aurait pas la souplesse, la variété qui nous étonnent, et que la foule prend pour des dons heureux. Ces dons heureux, qu'on ne s'y trompe pas, il ne les a pas reçus en naissant, tels que nous les voyons dans ses œuvres. Quelle que soit la richesse de sa nature, il doit au travail, à l'étude, la meilleure partie de son talent. S'il a reçu du ciel l'imagination en partage, c'est au travail, c'est à l'étude qu'il a demandé la franchise, la simplicité, la clarté. Molière, La Fontaine, Voltaire lui ont enseigné ce qu'il voulait savoir. Après cette triple conquête, il ne s'est pas tenu pour satisfait; il a voulu remonter plus loin dans le passé, il a interrogé les maîtres de ses maîtres. Rabelais et Régnier lui ont, à leur tour, livré leurs secrets. Instruit à l'école des trois derniers siècles, il était sûr désormais de trouver pour sa pensée une forme obéissante. Son espérance n'a pas été trompée.

Voyons maintenant par quels tâtonnements il a passé avant de choisir le genre qu'il semble avoir épuisé. Les tâtonnements de Béranger ont été nombreux. Avant de se décider pour la chanson, il a étudié à peu près tous les genres, depuis l'idylle jusqu'à l'épopée. Ces essais qu'il a jugés indignes de voir le jour, qu'il a condamnés au feu, n'ont pas été sans profit pour lui. Dans ces études silencieuses, dans ces tentatives persévérantes, il a mesuré ses forces, et lorsqu'enfin il a renoncé à ses premières espérances, il avait acquis dans la lutte une nouvelle énergie. Les quinze années qui ont précédé la publication de son

premier recueil seraient pour l'histoire littéraire de notre temps un chapitre plein d'intérêt. Béranger seul pourrait nous raconter tout ce qu'il a voulu, tout ce qu'il a espéré, tout ce qu'il a tenté, et, pour l'enseignement des générations futures, produire les pièces à l'appui. Avec une discrétion bien rare aujourd'hui, il a tenu caché ce que tant d'autres à sa place se seraient hâtés de nous montrer ; c'est de sa part une preuve de bon goût. Nous savons pourtant qu'il a d'abord rêvé la gloire épique, nous connaissons même le sujet qu'il se proposait de traiter : Béranger voulait écrire pour nous une épopée nationale, et raconter l'établissement des Franks dans la Gaule romaine ; l'Achille de cette nouvelle Iliade se fût appelé Clovis. A l'époque où le jeune poëte rêvait son épopée, la dynastie mérovingienne n'avait pas encore été étudiée sérieusement ; Augustin Thierry n'avait pas retrouvé, ressuscité la première race. Grégoire de Tours n'était guère connu que des érudits. Sismondi même, qui, le premier, a écrit l'histoire des temps mérovingiens en consultant exclusivement les textes originaux, n'avait pas encore entrepris les annales de notre pays. La voie où Béranger voulait marcher n'était pas même déblayée. Il fallait chercher dans la collection de dom Bouquet les récits que le talent sévère d'Augustin Thierry a rendus aujourd'hui si populaires. Béranger avait donc tout à faire, et il le sentait si bien, qu'il se proposait d'employer plusieurs années à rassembler les matériaux de son poëme. Il ne devait se mettre à l'œuvre qu'après avoir interrogé par lui-même, ou avec le secours de ses amis, les principaux documents qui se rapportent à l'époque mérovingienne. Quel eût été le caractère d'une épopée écrite par Béranger ? A cet égard, nous ne pouvons former que des conjectures ; pourtant il est permis de croire que cette

œuvre si laborieusement préparée n'aurait eu rien à démêler avec le merveilleux païen ou chrétien ; il est probable que le poëte nous eût raconté la lutte de la race germanique et de la race gallo-romaine sans appeler à son aide les démons ou les anges; il est probable qu'il eût cherché dans l'histoire seule tous les incidents, tous les épisodes de son poëme. La nature de son génie l'appelait-elle à l'accomplissement de cette tâche difficile ? Il ne l'a pas pensé, et rien ne nous donne le droit de dire qu'il s'est trompé. L'accuser de pusillanimité serait de notre part une ridicule flatterie ; mais, si nous ne pouvons le blâmer d'avoir renoncé à son projet, nous pouvons sans témérité affirmer que, sans ce projet si longtemps nourri dans sa pensée, il n'eût jamais rencontré la grandeur, la sévérité de style qui recommandent la meilleure partie de ses œuvres. C'est en marquant bien haut et bien loin le but de son ambition qu'il a compris la nécessité de réfléchir mûrement avant de produire sa pensée, de chercher à loisir pour l'expression de ses sentiments la forme la plus élégante ; c'est en proposant à ses efforts un terme qui reculait chaque jour qu'il s'est instruit dans l'art si utile de se contenter difficilement. Je pense que ce projet épique, en obligeant le futur poëte à de continuelles méditations, en le forçant de chercher, parmi les œuvres de même genre, celle dont l'action et les personnages pouvaient offrir à son imagination l'occasion d'une lutte glorieuse, lui a rendu un premier service. Si Béranger n'eût rêvé que les œuvres qu'il nous a données, il est permis de supposer qu'il ne leur eût pas imprimé le cachet d'élégance et de sévérité que nous admirons.

L'épopée n'a pas été la seule ambition de Béranger. La comédie ne l'a pas tenté moins vivement. Doué d'un esprit

naturellement observateur, enclin à la raillerie, habile à saisir le côté ridicule de tout homme et de toute chose, il semble qu'il aurait dû céder à cette dernière tentation, et pourtant il a résisté courageusement. Malgré son goût, malgré son talent pour l'ironie, il n'a pas osé s'aventurer dans la comédie. Pourquoi? Nous n'avons pas à le deviner. Ses amis ne l'ignorent pas, et ont pris soin de nous l'apprendre. La lecture de Molière, en le frappant d'étonnement et d'admiration, l'a détourné de ce nouveau projet. L'étude de ce grand modèle, au lieu d'exciter son émulation, lui a inspiré une telle défiance de lui-même, qu'il a renoncé à la comédie comme il avait renoncé à l'épopée. Devons-nous le blâmer? devons-nous l'applaudir? Si nous ne consultons que notre intérêt personnel, nous le blâmerons, car, avec les facultés qu'il possède, qu'il nous a révélées, il n'est pas douteux qu'il eût réussi dans la comédie; il aurait saisi avec bonheur, reproduit avec habileté les caractères de la société au milieu de laquelle nous vivons. La sobriété de son style, si favorable au relief de la pensée, eût été dans la comédie d'un merveilleux effet. Il nous eût égayés à nos dépens. Si, au lieu de songer à nos plaisirs, nous songeons à la gloire du poëte, la question change de face. Tout en reconnaissant que ses facultés l'appelaient à la comédie, nous sommes forcé d'avouer qu'il n'a pas agi à l'étourdie en y renonçant. Si la comédie, en effet, lui promettait des applaudissements, elle ne pouvait lui promettre le premier rang. Quoi qu'il fît, quelque nouveauté, quelque hardiesse qu'il mît dans ses ouvrages, il ne pouvait guère espérer surpasser Molière. Dans l'intérêt de son nom, dans l'intérêt de sa gloire, il a donc pris un parti sage. Il voulait le premier rang, et la comédie lui refusait l'accomplissement de sa volonté. Il avait donc

d'excellentes raisons pour se tourner d'un autre côté : il a choisi la chanson.

La chanson, avant Béranger, n'était pas considérée comme une œuvre littéraire. Personne ne songeait à juger la chanson d'après les lois de la poétique; on aurait cru se rendre ridicule en lui demandant de la correction, de l'élégance, un choix d'images avoué par la raison. Pourvu que la chanson fût gaie, amusante, le public se déclarait satisfait. Depuis les refrains de la Fronde jusqu'aux refrains de Panard et de Collé, on s'était toujours montré fort indulgent pour les rimes qui n'avaient pas la prétention d'être lues. Béranger eut le bonheur de comprendre que la chanson était encore parmi nous un genre incomplet, et qu'il y avait là une mine toute neuve à exploiter. La gaieté de Panard, les traits satiriques de Collé, si justement applaudis, n'avaient cependant pas de quoi décourager celui qui voudrait suivre leurs traces, ou plutôt il ne s'agissait pas de les suivre, mais bien d'ouvrir à la chanson une voie que ni Panard ni Collé n'avaient devinée. Sans renoncer à la gaieté, à la satire dont la chanson ne peut se passer, il fallait donner au couplet une forme plus précise, aux rimes plus d'exactitude et de richesse, aux images plus d'éclat et de variété. Enfin, il fallait trouver pour la chanson des sujets qu'elle n'eût pas encore abordés. La chanson ainsi agrandie, ainsi renouvelée, devenait un genre vraiment littéraire; elle prenait droit de bourgeoisie parmi les œuvres poétiques. En ajoutant l'élégance à la gaieté, la concision du style aux traits satiriques, elle ne compromettait pas sa popularité, elle la doublait en élargissant le cercle de son auditoire. Jusqu'à Panard, jusqu'à Collé, elle avait égayé la guinguette et parfois les petites maisons. Or, entre la guinguette et les petites maisons, il y a toute une société sérieuse, vouée aux

travaux de la science ou de la politique, qui sourit et se déride volontiers, pourvu que la gaieté se présente comme une fille bien élevée. Cette société, dont Panard et Collé n'ont jamais tenu compte, a été pour beaucoup dans la popularité de Béranger. S'il tient aujourd'hui une place si importante dans notre littérature, ce n'est pas seulement parce que ses refrains sont répétés depuis trente-cinq ans dans les ateliers et les chaumières, les cabarets et les casernes. Les salons aussi bien que les chaumières connaissent le nom et les œuvres de Béranger. La précision de la forme qui plaît aux lettrés, qui les oblige à voir dans la chanson quelque chose de plus que la gaieté du refrain, n'est pas non plus sans action sur la foule ignorante. Le laboureur qui fredonne en creusant son sillon, subit, à son insu, la puissance que les hommes lettrés reconnaissent et proclament. Une image bien choisie frappe vivement son imagination et se grave sans peine dans sa mémoire. La même pensée présentée sous une forme moins pure, revêtue d'une image moins juste, n'éveillerait pas dans son cœur une émotion aussi profonde, se graverait difficilement dans sa mémoire. Il y a donc pour le poëte double profit à respecter, à pratiquer les lois du goût le plus sévère. Sa popularité reçoit ainsi une double consécration.

Hâtons-nous de le dire : Béranger a cherché dans la chanson, dans la poésie lyrique, autre chose qu'une satisfaction de vanité. Il aime la gloire, qui oserait le blâmer ? mais ce qu'il aime, ce qu'il a cherché, ce qu'il a trouvé dans la gloire, c'est la puissance, c'est le bonheur d'enseigner à la foule ses droits et ses devoirs, de réveiller ses souvenirs, de ranimer ses espérances. La gloire ainsi comprise, ainsi poursuivie, fait du poëte un homme nouveau que Platon ne voudrait plus bannir de sa république. Cha-

cun sait quelle a été la puissance de Béranger sous la restauration. Maintenant que son rôle politique est terminé, maintenant que son nom appartient à l'histoire, il est permis de juger l'ensemble de ses œuvres, sinon avec une impartialité absolue, du moins sans se préoccuper trop vivement de l'importance de la lutte en elle-même. Les questions posées par la restauration sont aujourd'hui résolues ; nous pouvons parcourir le cercle entier des pensées exprimées par Béranger, avec la certitude que ni la haine, ni le regret ne troubleront nos études.

Il y a dans les œuvres de Béranger deux parts bien distinctes, et qui pourtant ne sauraient être séparées sans préjudice pour la popularité de son nom : l'une , qui appartient tout entière à ce que nos aïeux appelaient la gaudriole; l'autre, que la philosophie peut à bon droit revendiquer comme sienne. Si la part sérieuse eût été offerte au public séparément, si la gaudriole n'eût pas servi de passeport à la philosophie, il est douteux que le nom de Béranger eût jamais conquis la popularité dont il jouit aujourd'hui. La raison et la gaieté, unies ensemble par une étroite alliance, ont remporté une victoire que chacune des deux, livrée à ses seules forces, aurait difficilement obtenue. La gaieté sans la raison aurait classé Béranger parmi les successeurs de Panard et de Collé. Ce serait tout simplement un nom ajouté à la liste des bons vivants qui ne boivent jamais sans trinquer, qui ne trinquent jamais sans chanter. La raison sans la gaieté l'eût classé parmi les poëtes moralistes, et son nom, environné de l'estime des hommes studieux, serait ignoré de la foule. Le rusé chansonnier, qui se donne modestement pour un disciple de Collé, a bien senti le prix de cette alliance, et dans les adieux qu'il adressait au public, il y a dix-sept ans, il a pris soin de nous expliquer sa

pensée. Il ne demande grâce ni pour la gaieté quelque peu irrévérencieuse des refrains écrits dans sa jeunesse, ni pour la tristesse austère des couplets écrits dans un âge plus mûr. La gaieté, qui frappe à toutes les portes, introduira la vérité, qui, sans cette compagne obligeante, courrait le risque de rester dans la rue, et la vérité à son tour, plaidera pour sa compagne et la justifiera sans l'humilier. L'arrangement des pièces de son recueil n'est pas livré au hasard ; l'auteur n'a suivi ni l'ordre de composition, ni la division qui semblait indiquée par la nature des sujets. Il a voulu que chaque pièce fût défendue par celle qui la précède, protégée par celle qui la suit. Sans cette pensée prévoyante que le poëte lui-même nous a révélée, le mélange des chansons grivoises et des chansons philosophiques ne se comprendrait pas.

L'amour, dans les chansons de Béranger, n'est pas une passion, mais un plaisir. Il semble que le poëte envisage l'amour jaloux, l'amour exclusif comme une pure fiction ; Rose et Lisette ont de nombreuses compagnes, et dans les couplets qu'elles inspirent il n'y a pas place pour un regret : c'est l'amour, en un mot, tel qu'on le comprenait au XVIIIe siècle, avant la publication de *la Nouvelle Héloïse*. Assurément, l'amour réduit au seul plaisir des sens n'a rien de très-poétique. Cependant on ne peut nier que Béranger n'ait trouvé pour la peinture du plaisir amoureux des couleurs vives et charmantes. Dans *la Bacchante*, il a lutté de verve et d'ardeur avec le plus sensuel des poëtes latins, avec Properce. Il ne peint que l'ivresse du plaisir, mais il la peint sans monotonie, et marque avec un art infini tous les progrès de l'exaltation amoureuse. Sous le rapport purement littéraire, cette pièce est, à mon avis, l'une des plus intéressantes du recueil ; le titre même de cette pièce in-

dique assez nettement ce que l'auteur a voulu exprimer, et impose silence au reproche. Il n'est guère permis de demander à une bacchante un amour qui relève du cœur et de l'intelligence en même temps que des sens; le nom païen que Béranger a choisi s'oppose à toute méprise. Cette donnée une fois acceptée, et la poésie ne saurait la répudier, puisqu'elle est déjà consacrée par des œuvres éclatantes, il est impossible de ne pas admirer le parti que Béranger en a tiré. Trente vers lui suffisent pour composer un tableau complet. Il n'y a pas une parole oiseuse, pas un trait qui n'ajoute une vigueur nouvelle au personnage. Cette petite pièce, qui n'est pas datée, mais qui appartient au premier recueil publié en 1815, révèle déjà un soin scrupuleux dans l'achèvement des moindres détails. Jamais ni Panard ni Collé, que Béranger appelle ses maîtres, n'ont apporté dans l'expression de leur pensée une telle exactitude, une telle patience. Le lecteur sent, dès les premières lignes, qu'il n'a pas sous les yeux une ébauche improvisée, mais une œuvre conçue lentement, ordonnée avec prévoyance, dont chaque strophe renferme un sens complet et ne pourrait être impunément déplacée. *La Bacchante* nous emporte bien loin des chansons du Caveau, si longtemps applaudies comme le modèle le plus parfait du genre. Ce n'est pas au fond d'une bouteille qu'on trouve de pareilles inspirations; les flacons les plus généreux ne dicteraient pas une strophe de cette ode amoureuse. Il faut pour la concevoir, pour l'écrire, un goût très-fin que la réflexion seule peut développer, et une connaissance complète des ressources de notre langue. Il n'y a qu'un talent mûri par l'étude qui puisse enfermer, dans un cadre si étroit, une série de pensées qui semblerait demander un plus large espace. Ici, la concision est un des principaux mérites de

l'œuvre. Multipliez les strophes, et loin d'ajouter à la vivacité, à l'énergie du tableau, vous l'appauvrirez. Le poëte savait très-bien ce qu'il voulait dire, et il a mis au service de sa volonté une expression rapide et fidèle qui ne laisse aucun doute sur son intention : c'est pourquoi *la Bacchante* vaut mieux que bien des odes vantées dont les strophes se comptent par vingtaines.

Frétillon, qui n'a rien à démêler avec le souvenir des poëtes latins, n'est pas composée avec moins d'habileté que *la Bacchante*. Il ne s'agit plus de l'ivresse des sens, mais du plaisir insouciant et joyeux. Frétillon est petite-fille de Manon Lescaut, et ne comprend rien à la constance. Le caprice gouverne sa vie, et son cœur ne connaît pas le repentir. Elle a pourtant sur Manon un incontestable avantage, le désintéressement. Elle aime la richesse, les dentelles, les équipages, et, pour contenter ses goûts, elle ne recule devant aucun sacrifice, ou plutôt elle fait si peu de cas de sa personne, elle attache si peu d'importance à sa beauté, à sa jeunesse, qu'elle les abandonne comme une chose insignifiante, comme un hochet sans valeur au premier Turcaret qui se présente, et lui offre des chevaux et des parures; mais vienne un homme qui lui plaise, un homme qu'elle aime, autant qu'une pareille fille peut aimer, elle mettra tout en gages, elle vendra tout sans hésiter pour payer les dettes de son amant. Elle n'attendra pas, comme Manon, pour retourner à lui, la fin de sa richesse, car elle ne craint pas la misère, pourvu qu'elle soit aimée. Elle se ruine gaiement pour l'homme qu'elle aime, et ne songe pas au lendemain. Le caractère de Frétillon est tracé de main de maître. Un tel caractère, je le sais bien, n'a rien qui puisse émouvoir. A proprement parler, *Frétillon*, comme donnée poétique, est au-dessous de *la Bacchante*.

Qu'est-ce que l'amour sans l'exaltation des sens ou du cœur? Si l'amour complet ne se conçoit pas sans une double ivresse, s'il faut, pour réaliser le type de la passion, aimer avec toutes ses facultés, on ne peut méconnaître du moins dans *la Bacchante* une face de la passion. Frétillon, bonne fille au demeurant, ignore l'amour, car elle ne connaît ni l'exaltation des sens ni l'exaltation du cœur. Elle n'aime pas l'homme pour qui elle se dépouille, car, si elle l'aimait, elle ne livrerait pas à d'indignes caresses sa jeunesse et sa beauté. Il y a pourtant beaucoup à louer dans *Frétillon.* Si elle n'excite pas en nous un intérêt sérieux, il faut avouer que Béranger a peint à merveille sa folle gaieté, son aveugle imprévoyance. Le rhythme du couplet s'accorde très-bien avec la vivacité du personnage; il y a dans la mesure même des vers quelque chose de leste et de provoquant qui défie la censure et commande l'indulgence. Je ne crois pas qu'il soit possible de traiter un pareil sujet avec plus de souplesse, plus d'agilité. La pensée va si vite, que l'œil ébloui ne songe pas à compter les fredaines de l'héroïne. Toute la pièce est animée d'une gaieté franche contre laquelle le lecteur le plus austère essaierait en vain de se défendre. Bon gré, malgré, il faut rire en écoutant le récit de cette vie joyeuse et folle. Si la morale condamne *Frétillon*, la poésie l'adopte comme une œuvre pleine de jeunesse et de franchise. Cette strophe si vive, si alerte, est-elle née sans effort? Pour ma part, je ne le crois pas. Ce n'est pas en quelques heures que les mots peuvent se discipliner. Ces strophes charmantes qui jaillissent avec tant d'abondance et de rapidité, ont coûté au poëte un peu plus de temps que le sonnet d'Oronte. Le point important est que l'effort ne se trahisse nulle part. Or, dans *Frétillon*, le travail n'a laissé aucune trace.

Dans *le Grenier*, Béranger exprime l'amour sous une forme plus vraie, plus attendrissante que dans *la Bacchante* et dans *Frétillon*. Il est impossible de lire sans une émotion profonde les couplets où le poëte nous retrace sa pauvreté joyeuse, ses vers charbonnés sur les murs d'une mansarde. Le frais visage de Lisette change la mansarde en palais. Le poëte avait vingt ans, et ne songeait pas à demander qui payait la toilette de sa maîtresse. Il règne, dans toute cette pièce, une sincérité de regrets, une vivacité de souvenirs qui n'appartiennent qu'aux cœurs capables d'aimer. Le poëte ne pleure pas seulement la fuite de sa jeunesse, il pleure surtout la maîtresse qu'il a perdue, qui répandait sur toute sa vie la lumière et la joie. Il donnerait les années qu'il lui reste à vivre pour un mois de cette vie enchantée, dont chaque heure était embellie par l'espérance, dont le bonheur était doublé par la foi. Pour moi, *le Grenier* est une des œuvres les plus émouvantes de Béranger ; la tristesse empreinte dans chaque ligne n'a rien de factice, rien d'apprêté. C'est le cœur, le cœur seul qui parle, et qui éveille en nous un écho sympathique.

La Bonne Vieille est d'un ordre encore plus élevé. Ici, l'amour n'a plus rien de sensuel ni de frivole. Le poëte prévoit sa mort prochaine, et recommande son souvenir à sa maîtresse. Que la vieillesse n'efface pas dans son cœur l'image de son amour ; qu'elle pratique fidèlement jusqu'au dernier jour les leçons qu'il lui a données ; qu'elle enseigne à la jeunesse l'amour de la patrie et lui raconte nos revers et nos victoires ; qu'en attachant des fleurs à son portrait, elle lève les yeux vers le monde où se réunissent pour toujours les âmes unies sur la terre d'une sainte affection. Cette pensée d'immortalité donne à *la Bonne*

Vieille une grandeur, une sérénité que je ne me lasse pas d'admirer. Que nous sommes loin de *la Bachante* et de *Frétillon !* Il n'y a rien dans cette pièce que le goût le plus sévère puisse réprouver. L'espérance d'une éternelle réunion ennoblit l'amant et la maîtresse; leur mutuelle passion nous inspire un religieux respect.

Entre les chansons satiriques de Béranger, j'en choisis trois qui résument toute la finesse de son talent : *le Roi d'Yvetot*, *le Sénateur* et *Paillasse*. Les deux premières appartiennent vraiment à la comédie. Quand on pense que l'auteur de ces deux pièces charmantes a sérieusement pensé à tenter le théâtre, il est impossible de ne pas regretter la résolution modeste à laquelle il s'est arrêté. Certes, il y a dans *le Roi d'Yvetot* l'étoffe d'une comédie. Cette chanson, écrite dans les dernières années de l'empire, est une des satires les plus ingénieuses que le pouvoir absolu de Napoléon ait inspirées. Le poëte, s'emparant avec bonheur d'une tradition populaire, oppose à la grandeur du colosse impérial la simplicité toute patriarcale du roi d'Yvetot. Il n'y a pas un trait de cette chanson délicieuse qui ne porte coup. La malice se cache sous la bonhomie avec un art si parfait, que les intelligences vulgaires, en lisant cette chanson, peuvent s'étonner de l'admiration unanime qu'elle a excitée. Il semble, en effet, que rien au monde ne soit plus facile que d'écrire une pareille chanson; le bon sens le plus trivial paraît en avoir fourni les éléments, et cependant, si l'on veut bien prendre la peine de comparer les couplets dont elle se compose aux événements accomplis en France et en Europe depuis l'établissement du consulat jusqu'à la campagne de 1812, il est difficile de ne pas admirer la raillerie naïve qui prend corps à corps toute l'histoire de ces années belliqueuses qui condamnaient la pen-

sée au silence et la liberté à l'oubli. Le mérite de cette chanson consiste précisément dans sa simplicité. Chaque parole semble inspirée par la bonhomie la plus inoffensive; un enfant trouverait ce que le poëte a écrit, la foule le croit du moins. Et pourtant chaque couplet renferme un jugement sévère, plein de pénétration et de sagacité. *Le Roi d'Yvetot* est conçu comme les meilleurs fables de La Fontaine ; les pensées qui se succèdent se présentent si naturellement, qu'elles touchent presque à la trivialité. Essayez d'en troubler l'ordre, essayez de déplacer les couplets, et vous verrez quelle profonde réflexion, quelle prévoyance vigilante a présidé à leur enchaînement. C'est là, selon moi, le dernier effort, le dernier triomphe de l'art. Vouloir et prévoir, dissimuler sa volonté, sa prévoyance, de façon à les cacher aux yeux de la multitude, donner au travail le plus persévérant l'apparence de l'improvisation, n'appartient qu'aux intelligences d'élite. Pour masquer si habilement l'étude qui a préparé la simplicité que nous admirons, il faut une rare puissance, et l'absence même de l'étonnement chez le lecteur est la preuve d'un talent consommé. Un poëte d'un ordre secondaire eût choisi dans la vie de Napoléon quelques épisodes faciles à détacher, empreints d'un caractère particulier, pour les flétrir avec colère, pour les dénoncer à l'indignation publique; un poëte vraiment sûr de lui-même ne saisit, dans cette vie si funeste aux libertés de la France, que la physionomie générale, et la condamne sans avoir l'air d'y toucher. Pour atteindre ce but, il lui suffit de raconter le règne d'un roi patriarche. Ce récit naïf porte avec lui la condamnation du despote.

Le Sénateur, qui porte la même date, est pour la vie privée ce que *le Roi d'Yvetot* est pour la vie politique.

Comment ne pas sourire au bienheureux orgueil du bourgeois qui a ouvert sa maison au sénateur? La beauté de sa femme est une gloire, un triomphe de tous les instants. Le sénateur mène sa femme au bal, il la présente chez le ministre, il n'y a pas de bonne fête sans elle. Que Rose tombe malade, le sénateur fait un cent de piquet avec le mari; que le mari s'enivre à la campagne, le sénateur lui donne le meilleur lit du château, et Rose fait lit à part; que Rose ait un enfant, le sénateur baise le nouveau-né en pleurant de joie et le met sur son testament; que l'orage gronde, que la pluie fouette les vitres, le sénateur offre au mari son équipage et demeure seul avec Rose en toute liberté. Enfin, pour compléter le tableau, le mari se gausse des railleries qu'on ne lui épargne pas. Il sait qu'on le range dans la famille des Dandin, et il le dit gaiement à l'amant de sa femme. Certes, Molière n'eût pas désavoué la joyeuse figure de ce bourgeois trompé, montré au doigt et content. Ses plus franches comédies, sauf l'abondance des développements, qui leur assigne un rang plus élevé, ne surpassent pas en gaieté le *Sénateur*. Le mari de Rose est d'un bout à l'autre un chef-d'œuvre de mise en scène. Ce bienheureux mari s'explique avec une précision, une clarté qui ne laissent rien à désirer. Il prend soin de nous apprendre tous les hauts faits de son ami, il en tient registre et nous les raconte jour par jour; George Dandin ne parle pas mieux. On trouverait sans peine dans cette chanson tous les éléments d'une action comique. Cependant je verrais avec regret la pensée changer de cadre. Le type conçu par Béranger ne gagnerait rien à se mouvoir dans un plus vaste espace. Il me semble au contraire que tous les traits de crédulité, d'orgueil niais, de vanterie stupide rassemblés dans cette chanson, noués par le poëte

comme les épis par le moissonneur, exciteraient chez nous une gaieté moins vive en s'éparpillant dans le champ d'une comédie.

Quant à *Paillasse*, je ne l'ai jamais lu sans admirer la verve, la puissance avec laquelle Béranger a flétri l'apostasie politique. Ce paillasse dont le nom est dans toutes les bouches, joyeux compagnon, gourmand, paresseux, libertin, méprisant, méprisé, rampant et hautain, insolent et insensible à l'insulte, est un des types les plus complets que la satire ait jamais dessinés. La rapidité de la période, la familiarité de l'expression, n'ôtent rien à l'amertume de la pensée. On sent, on aime à sentir sous cette raillerie abondante, sous cette intarissable ironie, l'indignation d'une âme généreuse. La gaieté parle au nom de la colère et n'oublie pas un seul instant sa mission. Cette chanson, écrite dans la langue des tréteaux, doit à sa trivialité même une partie de sa valeur. Pour peindre les baladins qui font la roue, qui amusent le maître, quel qu'il soit, il fallait emprunter la langue des baladins ; l'hexamètre de Juvénal se fût souillé en les touchant.

La patrie a été pour Béranger la muse la plus généreuse ; c'est à l'amour de la patrie qu'il doit ses inspirations les plus heureuses, les plus populaires. Si dans l'expression de l'amour il est incomplet, s'il a volontairement ou fatalement négligé tout ce qui donne à l'amour une véritable importance poétique, s'il a omis la peinture de la passion pour s'en tenir à la peinture du plaisir, comme je crois l'avoir montré, il a trouvé dans la patrie le sujet de plusieurs odes qui emportent la pensée dans les plus hautes régions. C'est dans les chants patriotiques de Béranger qu'il faut chercher la raison de sa puissance ; c'est à ces chants qu'il doit son autorité, c'est par eux qu'il a gou-

verné la multitude : il nous semble donc utile de les étudier avec un soin particulier. Ce qui les caractérise d'une façon générale, c'est la simplicité du début, simplicité d'autant plus frappante, qu'elle contraste heureusement avec l'énergie, avec la grandeur des idées que le poëte nous présente ; cette simplicité est à mes yeux un des principaux mérites de Béranger. Pour donner à ma pensée plus de précision et de clarté, je choisis dans son recueil quelques chansons consacrées au culte de la patrie. A Dieu ne plaise que j'essaie d'analyser le procédé à l'aide duquel le poëte nous émeut et nous entraîne ; on m'accuserait trop justement de présomption et de témérité ; mais, si je m'interdis par prudence l'analyse du procédé, analyse qui sans doute demeurerait impuissante ; si je renonce à décrire une méthode dont le secret n'appartient qu'au génie, je crois pouvoir, en toute modestie, appeler l'attention du lecteur sur la physionomie poétique de ces compositions. Or, après la simplicité du début, dont je parlais tout-à-l'heure, ce qui me frappe constamment, chaque fois que je relis les chansons patriotiques de Béranger, c'est la progression dramatique des sentiments et des pensées. L'ordre des strophes n'a rien de fortuit, rien de capricieux ; elles ne pourraient être déplacées sans porter un grave préjudice à l'émotion poétique. On trouverait sans peine plus d'un drame développé en deux mille vers dont l'exposition, le nœud, la péripétie et le dénoûment ne sont pas conçus avec une logique aussi rigoureuse, une prévoyance aussi sévère que les chansons patriotiques de Béranger. Relisez *le Vieux Drapeau*. Pouvez-vous ne pas admirer l'art infini avec lequel le poëte nous amène à partager tous les regrets, toutes les espérances du soldat qu'il met en scène ? Quelques verres de vin, bus au cabaret avec ses compagnons de gloire, ré-

veillent et rajeunissent ses souvenirs. Il revoit par la pensée tous les champs de bataille arrosés de son sang, et il songe au vieux drapeau enfoui sous la paille de son grabat. Certes, il serait difficile de débuter plus modestement, et pourtant ce début suffit à Béranger pour composer une ode émouvante, une ode dont chaque vers renferme un sentiment vrai, une pensée élevée. En regardant son drapeau déchiré par les balles ennemies, en couvrant de larmes et de baisers ces lambeaux tachés de sang et de poudre, il se rappelle, comme par enchantement, toutes les capitales de l'Europe dont les murs ont vu flotter son drapeau victorieux, et il compare tristement le présent au passé, l'inaction au mouvement, l'oubli à la gloire. Il se demande si la gloire est perdue sans retour, s'il est condamné pour toujours à l'inaction, si son vieux drapeau doit demeurer à jamais enfoui sous la paille de son grabat ; son cœur s'échauffe, l'espérance se ranime ; il sent que le rôle de la France n'est pas fini ; il étreint son drapeau d'une main convulsive, il entrevoit pour son pays un avenir de bonheur et de puissance. Les larmes qui tombent de ses yeux ne sont plus des larmes de regret et d'humiliation, mais des larmes de joie et de fierté ; car le soldat mutilé compte bientôt venger la défaite de nos vieilles légions. Eh bien ! n'y a-t-il pas dans ce petit poëme une série d'idées qui réunit toutes les conditions du développement dramatique? Le refrain ne revient pas une seule fois sans être appelé par la nature même du sentiment exprimé, et jamais il ne paraît gêner le poëte dans le choix des images ou dans les évolutions qu'il veut imposer à sa pensée.

Ce que j'ai dit du *Vieux Drapeau*, je peux le dire du *Vieux Sergent*. Dans cette dernière composition, la progression dramatique est plus facile à saisir. Près du rouet

de sa fille bien-aimée, le vieux sergent berce deux jumeaux; il rêve à l'avenir que Dieu leur garde, il interroge leur destinée. Il ne demande pas pour eux la richesse et le loisir. Ses souvenirs guerriers dominent sa tendresse ou plutôt se confondent avec elle; il souhaite à ses petits-fils un beau trépas. Sa pensée se reporte sur toute sa vie militaire; il revoit le Tibre et le Rhin, le Danube et le Tage, le Nil et la Néva, les Pyramides, les Pyrénées, les Alpes et le Kremlin; il évoque l'image de ses camarades moissonnés à ses côtés par la mitraille, et il demande pour les deux jumeaux un beau trépas. Le tambour retentit; le vieux soldat se lève comme si son devoir l'appelait dans les rangs. Les armes étincellent, le bataillon débouche dans la plaine. Hélas! c'est un drapeau que le vieux soldat ne connaît pas. Il adresse au ciel une prière fervente : Que les deux jumeaux endormis maintenant dans leur berceau vengent un jour les trois couleurs; qu'ils versent leur sang pour la patrie; qu'ils effacent par de nouvelles victoires le souvenir de nos revers; qu'ils obtiennent un beau trépas! La jeune mère, tout en filant son rouet, essaie de consoler le vieux soldat, et lui chante les airs qui tant de fois l'ont mené au combat. Il attache sur les deux jumeaux un regard attendri, et répète d'une voix tout à la fois pieuse et fière; Dieu, mes enfants, vous donne un beau trépas!

Le Violon brisé est, à mon avis, une des pièces les plus touchantes de Béranger, une pièce qu'on ne peut lire sans un profond attendrissement. Un vieux ménétrier qui refuse de chanter la victoire des étrangers, qui ne veut pas célébrer l'invasion, qui aime mieux voir son violon brisé que de renoncer au culte de la patrie, qui perd son gagne-pain plutôt que de se déshonorer, que peut-on rêver de plus grand, de plus vrai, de plus poétique? A qui s'adresse

le vieux ménétrier pour épancher toute l'amertume de ses regrets, toute sa colère, toute son humiliation? Au chien compagnon fidèle de sa pauvreté, de son labeur. C'est à son chien qu'il raconte ses espérances déçues, ses projets de vengeance.

> Il nous reste un gâteau de fête,
> Demain nous aurons du pain noir.

Il y a dans ces simples paroles le cœur tout entier du vieux ménétrier. Son violon était la joie et la consolation du village; son violon brisé, il n'a pas deux partis à prendre ; l'étranger lui a rendu le courage facile. Le vieux ménétrier foulera aux pieds les débris de son violon et s'armera du mousquet pour venger la défaite de son pays. Je crois qu'on trouverait difficilement un poëme qui renferme, dans un si étroit espace, un plus grand nombre de sentiments vrais, de sentiments choisis avec un goût sévère.

Le Quatorze Juillet, composé sous les verrous de Sainte-Pélagie, célèbre dignement la prise de la Bastille en 1789. Il n'y a pas une strophe de cette ode qui ne puisse, qui ne doive être avouée par le philosophe le plus impartial, par l'historien le plus éclairé. L'auteur avait neuf ans quand il fut témoin de la prise de la Bastille ; il raconte les paroles qu'il a recueillies de la bouche d'un vieillard, et donne à son récit toute la majesté, toute la sérénité d'une prophétie. L'avénement de la liberté, l'affranchissement politique de la nation, chanté sous les verrous, sans amertume, sans colère, avec une foi profonde, que peut-on souhaiter de plus grand, de plus religieux?

Waterloo est un des plus admirables emplois que je

connaisse d'une figure que les rhéteurs appellent, je crois, prétérition. De vieux soldats mutilés supplient le poëte de composer un chant funèbre sur la dernière, sur la plus sanglante de nos défaites : le poëte refuse avec une fierté obstinée ; mais son refus même, motivé avec une énergie croissante, avec une exaltation tour à tour ironique ou attristée, son refus est un chant funèbre, un des plus beaux qui se puissent rêver.

Parlerai-je des *Souvenirs du Peuple*, consacrés aux derniers combats de Napoléon pour la défense de la patrie ? A quoi bon ? cette pièce héroïque n'est-elle pas gravée dans toutes les mémoires ? Que pourrait, que signifierait l'analyse à propos d'une telle pièce, écrite dans la langue du hameau, qui suit pas à pas le géant des batailles, et qui va droit au cœur ? Contentons-nous d'affirmer que jamais moins de mots n'ont exprimé d'une façon plus poignante le désespoir de la défaite, d'une façon plus ardente la ferveur de l'admiration. Arrivé à ce point, l'art n'est plus un sujet d'étude : c'est un bonheur, c'est un don auquel il faut se contenter d'applaudir sans essayer de l'expliquer.

Cependant la patrie n'a pas épuisé la veine poétique de Béranger. Si, pendant quinze ans, depuis le retour jusqu'à l'exil des Bourbons, il a dû à la patrie dignement chantée la meilleure partie de sa puissance ; s'il a gardé son autorité sous le règne de la dynastie nouvelle, grâce aux regrets qu'il avait si noblement exprimés, il ne s'est pas cru cependant dispensé d'aller plus loin à la poursuite de la vérité. Il avait chanté la patrie, et la patrie lui avait rendu en popularité ce qu'il lui avait donné en dévouement. Un esprit nourri d'idées mesquines aurait pu faire halte et regarder d'un œil indifférent toutes les questions sociales qui s'agitent autour de nous : Béranger ne l'a pas voulu, et

bien lui en a pris, car sans doute c'est pour avoir sondé les questions sociales qu'il verra la popularité de son nom ratifiée par le jugement austère de la postérité. Le poëte qui a écrit *la Métempsycose* et *Mon Ame* ne doute pas de l'immortalité intellectuelle, et je peux lui parler de la postérité sans amener sur ses lèvres un sourire de raillerie incrédule. N'eût-il écrit dans sa vie que *le Dieu des Bonnes Gens*, *les Fous* et *la Sainte-Alliance des Peuples*, qu'il aurait encore sa place marquée parmi les premiers esprits de notre âge, et serait sûr de garder son rang. *Jacques*, *les Contrebandiers*, *Jeanne-la-Rousse*, appartiennent au même ordre de sentiments, mais ne caractérisent pas avec autant de grandeur les espérances qui animent le poëte : c'est pourquoi je me borne à les nommer. Quant au *Dieu des Bonnes Gens*, je le compare sans hésiter aux plus sévères inspirations de la philosophie antique. Jamais, je crois, la bonté ne s'est produite sous une forme plus intelligente. Comprendre pour aimer, telle est la loi de Béranger, et cette loi se trouve admirablement formulée dans *le Dieu des Bonnes Gens*. *La Sainte-Alliance des Peuples* peut, à bon droit, passer pour un traité de politique cosmopolite: c'est une protestation éloquente contre la sainte-alliance inaugurée par Alexandre; c'est la réponse énergique de la tolérance au mysticisme. *Les Fous* nous offrent, sous une forme austère, l'apothéose de tous les rêveurs que leur siècle maudit ou bafoue, qui vivent dans la pauvreté, dans l'humiliation, et à qui pourtant l'avenir appartient. L'idée nouvelle, vierge obscure et stérile, est condamnée à l'oubli jusqu'au jour où un homme de courage, qui croit au lendemain, l'épouse et la féconde : c'est à cette image si vraie que Béranger demande ou plutôt qu'il confie l'expression de sa pensée. Il n'espère pas, il ne veut pas que

la société soit renouvelée demain depuis la base jusqu'au faîte : seulement il demande justice pour ceux qui ne voient pas dans le présent le dernier mot du bonheur et de l'humanité; il demande attention et tolérance pour les rêveurs qu'on traite de fous, et dont la folie, dans vingt ans, dans cinquante ans, s'appellera peut-être sagesse. Certes, il n'y a rien dans une pareille requête qui mérite le nom de témérité.

La fantaisie pure a inspiré à Béranger trois pièces charmantes : *les Bohémiens*, *le Voyage imaginaire* et *le Pigeon messager*. Il est impossible de présenter la vie errante et vagabonde sous un aspect plus poétique, plus séduisant. Il y a dans *les Bohémiens* une audace de pensée, une liberté de caprice, qui étonnent sans jamais blesser, une senteur de bois qui enivre. La poitrine s'élargit, les poumons s'emplissent de l'air vif et pur des montagnes. De strophe en strophe, le cœur se familiarise avec les sentiments sauvages qui animent ces intrépides pèlerins, ces voyageurs sans but, pour qui la liberté est le premier des biens. Leur insouciance hautaine, leur dédain constant pour toutes les joies de la vie civilisée, leur amour passionné pour l'imprévu, pour le sommeil en plein champ ou dans le fond des bois, au milieu des foins, sur la mousse ou la bruyère, sont racontés avec tant de franchise, d'abondance et de rapidité, que l'esprit se sent malgré lui emporté loin des villes, loin de la famille, loin de la vie réglée par le devoir, par la loi, et se surprend à envier l'heureuse misère des bohémiens. Errer librement, à toute heure et partout, comme l'oiseau qui ne demande conseil qu'à la force de ses ailes, quitter tout sans regret, saluer avec joie tous les lieux nouveaux, se passer d'avoir en voyant, posséder toute chose par la vue, rassasier ses yeux

de toutes les merveilles qu'on ne peut saisir, quel bonheur, quelle ivresse, quel rêve enchanteur, quel rêve digne d'envie! C'est là pourtant la vie du bohémien. Le poëte nous cache habilement toutes les douleurs de cette vie insouciante, la faim et le froid, la lutte contre la loi; le bohémien subit sans colère ces cruelles épreuves, et les oublie devant un bon gîte, un bon repas. Le passé s'efface de sa mémoire, comme le sillage du navire sur les flots de la mer. A quoi bon se souvenir de la veille, à quoi bon songer au lendemain? Voir c'est avoir; prévoir c'est gâter le présent, c'est troubler par une folle inquiétude les joies qui s'offrent à nous, c'est nous montrer ingrats envers Dieu qui nous les envoie. Avec ces pensées, Béranger a composé une ballade entraînante, qui impose silence à toutes les récriminations que pourraient hasarder les esprits chagrins. Il ne s'agit pas de prononcer entre la vie nomade et la civilisation, entre l'insouciance et la prévoyance, entre la liberté sans limites et la liberté réglée par la loi : toutes ces questions disparaissent devant l'émotion poétique; mais la sagesse la plus austère n'a pas à s'effrayer de cette émotion, car la ballade de Béranger, empreinte d'une spontanéité toute puissante, animée d'un souffle sauvage, ne prêche pas la révolte contre la loi. Elle chante l'indépendance de la vie errante sans appeler le mépris sur les joies du foyer domestique; tout en raillant la philosophie, tout en narguant la mort, elle ne sort jamais du domaine de la fantaisie; c'est un caprice traité tour à tour avec une rare énergie, une grâce ingénieuse, un caprice pur dont la morale ne peut s'alarmer, qui relève de la seule poésie.

Le Pigeon messager peut se comparer, pour l'élégance de la forme et le développement naturel des sentiments, aux meilleures odes d'Horace. Le billet trouvé sous l'aile du

pigeon qui est venu s'abattre au milieu des convives, la liberté d'Athènes annoncée par ce gracieux messager, les vœux enthousiastes inspirés au poëte par cette nouvelle inattendue, composent un drame d'une grandeur et d'une simplicité dont il faut chercher le modèle parmi les monuments de l'art antique. Il y a dans le refrain de cette chanson un mélange d'orgueil et de volupté qui encadre et caractérise merveilleusement la pensée générale de la composition. Le poëte tend sa coupe pleine d'un vin généreux au messager haletant, et l'invite à dormir sur le sein de Nœris. Toutes les espérances éveillées par l'affranchissement d'Athènes, tous les vœux formés pour la liberté du monde, tous les anathèmes lancés contre le despotisme et l'intolérance, ramènent à point nommé cet admirable refrain, sans que jamais l'imagination du poëte semble gênée par le retour de ces paroles prévues. Le refrain, loin d'enchaîner l'essor de sa pensée, agrandit et fortifie ses ailes. Pour s'animer, pour trouver des vers ardents, il contemple d'un œil radieux sa coupe écumeuse et le sein de Nœris. Entre les pièces de Béranger dont tous les détails sont traités avec tant de soin, *le Pigeon messager* mérite cependant une attention particulière, car, outre la finesse constante de l'exécution, il nous offre une pureté de lignes qu'on dirait dérobée à la Grèce de Sophocle et de Phidias.

Le Voyage imaginaire nous présente, sous une forme charmante, un des rêves chéris du poëte. L'automne, en voilant le ciel de la France, en lui rappelant la fuite des années, reporte sa pensée vers sa patrie de prédilection. En vain faut-il qu'on lui traduise Homère ; il s'est assis aux bords de l'Ilissus, il a cueilli le laurier sur les rives de l'Eurotas. Il s'est promené sous les galeries du Parthénon, il a contemplé les Panathénées, il a vu les Théories abor-

der au Pirée. C'est en Grèce qu'il est né, c'est en Grèce qu'il voudrait mourir. Il y a dans toute cette pièce une admiration sincère pour l'art et la poésie antiques, un sentiment de légitime orgueil, la conscience d'une parenté méconnue, exprimés avec une franchise qui désarme le lecteur le plus morose. Si la parenté que Béranger revendique si énergiquement pouvait être contestée, la langue harmonieuse et savante qu'il emploie pour plaider sa cause suffirait à établir son bon droit. Pour parler si naturellement la langue des Muses, pour traduire sa pensée en strophes si rapides et si variées, il faut avoir éveillé les abeilles sur le mont Hymète. *Le Voyage imaginaire* n'est qu'une question de métempsycose ; Béranger n'a pas rêvé que la Grèce est sa patrie, qu'il a pris part aux fêtes de Minerve et de Bacchus ; c'est l'âme de Tyrtée qui se souvient.

Si maintenant, après avoir parcouru le cercle entier des sentiments exprimés par Béranger, j'essaie de résumer l'impression générale que j'ai reçue de ses œuvres, il m'est impossible de méconnaître l'intime parenté qui l'unit à Robert Burns. Comme le poëte écossais, Béranger s'est toujours tenu près de la nature ; c'est à la nature, et non aux livres, qu'il a demandé ses inspirations. C'est le peuple, c'est son propre cœur qu'il a interrogé avant de prendre la parole. S'il a étudié avec un soin persévérant les trois derniers siècles de notre langue, c'était pour donner à sa pensée plus de précision, plus de franchise, et non pour chercher un modèle ; car le genre qu'il a choisi est un genre créé par lui, et qui peut-être après lui demeurera longtemps stérile. Béranger a vécu aux champs, loin de nos querelles littéraires, n'ayant d'autre muse que la vérité, contemplant avec une raillerie indulgente les systèmes

qui divisent la poésie, l'amour aveugle du passé qui réprouve le présent, l'enthousiasme irréfléchi pour les nouveautés qui dédaigne le passé sans le connaître, et sans prêter l'oreille aux imprécations ignorantes, aux anathèmes qui n'avaient pas la foi pour excuse, il a persévéré dans la voie qu'il avait choisie. Si le style de Béranger pèche quelquefois par un excès de concision, je dois dire qu'il est généralement d'une limpidité irréprochable, et que sa pensée se laisse voir tour à tour dans toute sa grâce et dans toute son austérité. Les trois derniers siècles de notre langue ont livré tous leurs secrets au poëte du *Dieu des Bonnes Gens*: abondance, grandeur et clarté. Chose rare dans le temps où nous vivons, chose rare dans tous les temps, il n'a pas voulu plus qu'il ne pouvait; il pouvait sans doute plus qu'il n'a voulu. Sans fatiguer ses yeux, sans user son intelligence dans la lecture des philosophes, sans pâlir sur les œuvres de la sagesse antique, sans interroger les esprits qui, depuis l'avénement de la foi nouvelle, ont remis en question les devoirs et la destinée de l'humanité, il a résolu à sa manière le problème du bonheur ; il a mis sa volonté au-dessous de sa puissance; il a soumis ses vœux à ses facultés. Tandis qu'une foule d'esprits condamnés à l'obscurité par l'indigence de leur nature s'agitent et s'épuisent dans une lutte impuissante, inspiré par les conseils de la vraie sagesse, mesurant son ambition à ses forces, ou plutôt mesurant ses forces pour modérer son ambition, il a renoncé au fruit qu'il pouvait cueillir en gravissant la montagne, pour se contenter du fruit éclos et mûri dans sa paisible vallée, du fruit qu'il avait sous la main. Il s'est détourné de l'épopée que nous n'avons pas, de la comédie que nous avons; il a voulu demeurer chansonnier, et il a écrit des odes admirables. Soit prudence, soit bonheur, il jouit

parmi nous d'un privilége digne d'envie; en ménageant une part de sa puissance, il a joué complétement le rôle qu'il avait rêvé ; il n'a rien à regretter. Parmi les poëtes, combien peuvent en dire autant?

Le mérite capital des chansons de Béranger est, à mon avis, la sobriété du style. L'auteur ne dit jamais que ce qu'il veut dire, et sait d'avance la valeur et la portée de sa pensée. Louer ce mérite si généralement apprécié au XVIIe siècle, estimé d'une façon moins unanime au siècle suivant, ressemble à un paradoxe dans le siècle où nous vivons. Le vieux proverbe si populaire dans nos écoles : « on les pèse, on ne les compte pas, » applicable à tous les travaux, semble aujourd'hui oublié de la plupart des écrivains. Il ne s'agit plus, en effet, d'exprimer des pensées vraies, des sentiments puisés dans le cœur humain, mais d'ouvrer un grand nombre de pages. La vogue, je ne parle pas de la gloire, ne va pas aux livres conçus lentement, composés dans de longues veilles, écrits sans hâte, rêvés à loisir; elle caresse, elle applaudit les livres conçus sans réflexion, composés sans discernement, écrits à la course, et la multitude ignorante compte les pages qu'elle ne peut juger. Dès qu'un récit fatigue les yeux pendant six semaines, dès qu'un drame dure sept heures, ils sont assurés d'avance d'une moisson abondante d'applaudissements. Les œuvres de Béranger, qui, depuis trente-cinq ans, enchaînent l'admiration de la multitude et forcent la critique au silence, doivent être considérées comme une protestation éloquente, une protestation victorieuse contre la dépravation du goût public. La multitude qui applaudit aux chansons de Béranger, qui les grave et les garde en sa mémoire, qui les répète en chœur comme une consolation, comme une espérance, comme un encouragement, donne un conseil assez

clair aux esprits dépravés par l'oisiveté. Ce qu'elle aime, ce qu'elle admire, ce qu'elle salue avec enthousiasme dans les chansons de Béranger, ce n'est pas l'abondance, mais la vérité des paroles; elle ne compte pas les pensées, elle se demande ce qu'elles valent, ce qu'elles signifient, et ne s'arrête pas à supputer les milliers de mots entassés sur des simulacres de sentiments. Ceux qui ne savent pas, mais qui sentent, qui ont vécu et se souviennent de leur vie, donnent, en cette occasion, une leçon sans réplique à ceux qui, dans leur jeunesse, ont pâli sur les livres avec dégoût, et qui ne cherchent maintenant dans la lecture qu'un puéril délassement.

La sobriété du style, que Béranger a toujours respectée comme le premier de ses devoirs, imprime à toutes ses œuvres un cachet particulier, le cachet de la nécessité. L'art d'écrire, tel qu'il le comprend, n'est pas seulement l'art d'exprimer sa pensée, mais l'art non moins délicat, non moins difficile, de constater la présence de sa pensée. Cette seconde face de l'art d'écrire, trop méconnue de notre temps, supprimerait bien des livres inutiles, bien des récits fastidieux, si elle reprenait le rang qui lui appartient. Bien dire est sans doute un don merveilleux; il y a pourtant un don plus digne d'envie, le don de savoir si notre cœur recèle un sentiment vrai, si notre âme a conçu une pensée nouvelle. Or, pour mener à bien cette épreuve difficile, je ne connais qu'une seule méthode victorieuse, la sobriété du style : c'est pour avoir pratiqué cette méthode toute-puissante que Béranger a su, à toute heure, en toute occasion, s'il devait parler, s'il avait quelque chose à dire.

J'ai l'air de démontrer l'évidence, et pourtant toute la littérature qui se fait autour de nous donne à mes paroles

une importance que je voudrais voir s'amoindrir. La sobriété du style, qui mène à la sobriété de la pensée, ou qui plutôt sert à démontrer la présence même de la pensée, est aujourd'hui tombée dans un oubli si profond, qu'il y a presque de la témérité à vouloir en réveiller le souvenir. Ai-je besoin de dire que les maîtres de notre art demeurent hors de cause ? Ce serait de ma part un soin superflu. La maladie que je signale, le fléau contre lequel je prêche, n'ont pas atteint les esprits éminents de notre âge. Mais la pâture dont se nourrissent les esprits oisifs serait réduite à néant, si la sobriété du style retrouvait les honneurs qui lui sont dus. Tous les noms glorifiés aujourd'hui par une foule ignorante et désœuvrée tomberaient en cendres, si la sobriété du style reprenait dans la littérature le rang qui lui appartient. C'est pourquoi, en parlant des œuvres de Béranger, j'insiste sur ce mérite. Si Béranger est grand parmi nous, ce n'est pas seulement pour avoir exprimé des pensées vraies, des sentiments généreux ; c'est encore pour n'avoir jamais mis sa parole au service de pensées absentes, de sentiments fictifs. Cette réserve obstinée, qui semble si facile, et qui pourtant est si rarement pratiquée, donne à ses œuvres une physionomie originale. Depuis ses chansons purement joyeuses jusqu'à ses chansons politiques ou philosophiques, depuis *Frétillon* jusqu'aux *Contrebandiers* , depuis *la Vivandière* jusqu'aux *Esclaves gaulois*, il n'y a pas un vers signé de son nom qui ne porte l'empreinte de la nécessité. Cette empreinte est à mes yeux le signe éclatant, le signe irrécusable du génie. Parler à son heure , ne jamais ouvrir la bouche à moins que la pensée ne demande à se révéler, n'assembler jamais des rimes harmonieuses sur des sentiments encore à trouver, ne jamais compter sur

la parenté des désinences pour rencontrer des pensées que l'esprit n'a pas entrevues, voilà ce que j'appelle pratiquer sévèrement les devoirs de l'écrivain, voilà ce que je trouve dans Béranger. La sobriété du style, le désir d'exprimer en peu de mots un grand nombre de pensées, ont quelquefois jeté dans ses vers un peu d'obscurité ; mais ce défaut, si rare d'ailleurs, n'est-il pas amplement racheté par la transparence habituelle qui caractérise toutes ses chansons ? Au milieu de toutes les œuvres verbeuses et vides qui s'amoncellent à nos pieds, les chansons de Béranger sont pour nous une précieuse consolation. Puissent la poésie lyrique, le roman et le théâtre profiter bientôt de cet exemple éloquent !

Cependant mon admiration même pour le poëte doué d'un si rare bon sens me fait un devoir de rappeler ici une faute que l'histoire n'oubliera pas. Tous les amis sincères de Béranger, tous les partisans sérieux des principes démocratiques auxquels il a voué sa vie et son talent, regrettent à bon droit qu'il ait abandonné l'Assemblée Constituante, dont les portes lui avaient été ouvertes par cent quatre-vingt-douze mille suffrages. Après avoir combattu trente-trois ans pour la liberté, après avoir conquis sur l'opinion une autorité toute-puissante, il devait à son pays les conseils de son expérience. Toutes ses paroles auraient été écoutées avec respect. Sa voix eût contenu sans doute bien des esprits impatients; la vérité, en passant par sa bouche, n'eût blessé personne. Je ne doute pas qu'il n'eût trouvé moyen d'éclairer bien des questions. En restant sur les bancs de la Constituante, il n'aurait pas compromis sa popularité ; il eût ajouté à de belles œuvres une bonne action.

1850.

A. DE LAMARTINE.

I.

VOYAGE EN ORIENT.

Après un séjour de seize mois en Orient, M. de Lamartine vient de publier les notes recueillies pendant son voyage, écrites au jour le jour, en présence des hommes et des choses qu'il raconte. A l'en croire, il n'a voulu composer ni un livre d'enseignement, ni un poëme ; il ne prétend ni à la science ni à l'inspiration. Ce n'est qu'à regret qu'il soumet à l'opinion publique ces feuilles éparses et qui n'auraient jamais dû être réunies. Pourquoi, face à face avec une conviction de cette nature, jugé par lui-même si sévèrement, s'est-il décidé à passer outre ? Croit-il que la multitude trouvera fertiles et dorées les landes qui semblent à sa pensée incultes et désertes ? Espère-t-il, d'aventure, que les débris du festin où il s'est assis seront encore pour le plus grand nombre une nourriture savoureuse? Je ne sais. J'ai beau chercher en tout sens, j'ai beau interroger, par voie d'induction et de conjecture, la conscience du poëte et du voyageur, je ne réussis pas à m'expliquer le motif de sa détermination. Ni enseignement, ni poëme, c'est-à-dire ni vérité, ni beauté ; qu'est-ce donc? Est-ce au moins un ensemble de réalités étudiées attentivement,

entassées pêle-mêle, mais entières, mais irrécusables, et d'où le philosophe et le poëte pourront un jour tirer des leçons et des poëmes enfouis? Je me résigne difficilement à prendre pour l'expression d'une fausse modestie les très-humbles salutations de M. de Lamartine. Mon embarras est grand, je l'avoue. Chacune des paroles prononcées dans la préface de ce voyage par l'illustre auteur des *Méditations* et des *Harmonies*, est empreinte d'une telle sincérité, il se condamne avec une candeur si parfaite, il enveloppe toute cette liasse de notes dans un dédain si sûr de lui-même, que je suis volontiers tenté de le prendre au mot. C'est donc un mauvais livre, un livre qui n'apprend rien, qui ne laisse aucune trace dans la mémoire? Ici, je le sens, il ne faut pas se prononcer à la légère; il faut mesurer ses coups, pour ne pas frapper à faux. La position littéraire de M. de Lamartine, le rang glorieux qu'il a conquis dans la poésie française depuis 1819, ses tentatives récentes pour atteindre la renommée politique, ou du moins la renommée oratoire, tout m'impose le devoir d'examiner sérieusement les pièces du procès. Assez d'autres approuveront à l'étourdie, sur la signature du livre, assez d'autres se laisseront aller aveuglément à l'indolence de leur admiration. La foule paresseuse qui s'agite dans les salons de Paris, et qui discute à la même heure la couleur d'un ruban, la forme d'un gilet, la créance américaine et la recomposition du ministère anglais, fera bon marché de ses louanges; elle ne luttera pas contre l'entraînement de ses habitudes. Rien ne s'oppose à ce qu'une voix grave et franche essaie de se faire entendre parmi les chuchotements et les causeries.

Or, savez-vous quels pays M. de Lamartine a visités dans le court espace de seize mois? Savez-vous quelles villes il

a parcourues, quels paysages il a traversés? La Grèce, la Syrie, la Judée, la Turquie et la Servie.

Pourquoi cette promenade plutôt qu'une autre? Pourquoi l'Orient plutôt que l'Italie ou l'Allemagne? Était-ce pour se consoler de sa défaite aux élections? était-ce pour oublier l'échec de ses nombreuses candidatures, que M. de Lamartine se décidait à fréter un navire? Allait-il apprendre dans l'*agora* d'Athènes le secret des désappointements résignés? Se croyait-il condamné à l'ostracisme par l'inviolable générosité de ses sentiments, et voulait-il demander à la patrie de Socrate et d'Aristide une leçon de sagesse et de patience? ou bien par un retour naturel vers les premières impressions de son enfance, désirait-il voir de ses yeux et toucher de ses mains le sol merveilleux où s'était accompli le drame merveilleux de la religion chrétienne? Éprouvait-il le besoin de consacrer, par un pieux pèlerinage, les croyances de ses jeunes années? Espérait-il fortifier sa foi contre le doute envahissant? Allait-il assister à l'agonie du colosse ottoman, écouter le râle d'un empire qui s'éteint, et dérober à la mort le mystère de la longévité? Voulait-il recueillir sur la maladie de cette nation qui se décompose, des documents salutaires à la France? Avait-il dit en lui-même, le 20 mai 1832, en saluant le port de Marseille: Je vais savoir comment s'y prennent les monarchies pour s'user en trois siècles; je découvrirai dans les yeux du mourant, dans les pulsations ralenties de ses artères, quelles blessures il a reçues, et je rapporterai, à mon retour, des conseils austères pour une monarchie naissante? Était-ce l'amour de l'art antique, le culte de Phidias et de Polyclète qui le menait aux rives de la Grèce? Voulait-il contempler, dans une muette extase, les débris du Parthénon? Voulait-il s'asseoir parmi les marbres inanimés, et

demander à ces ruines éloquentes le génie des demi-dieux qui leur avait donné la vie ?

Les questions se multiplient et demeurent sans réponse. Religion, philosophie, histoire, poésie, tout est parti de l'Orient, tout y retourne aujourd'hui, sinon pour s'éclairer, du moins pour s'instruire de sa naissance et de ses premiers bégaiements. Tant de projets peuvent se tourner vers ce berceau de l'humanité, que le voyageur le mieux préparé peut bien changer, chemin faisant, d'ambition et de volonté. Mais ce n'est pas moi qui devinerai quelle pensée a présidé au voyage de M. de Lamartine. J'incline à croire qu'il n'a vu dans ce déroulement de paysages qu'une distraction, un délassement, et rien de plus. Il est parti pour ne pas rester, parti parce qu'il ne trouvait plus d'émotions dans le spectacle de l'Italie, parce que Naples et Florence n'avaient plus rien à lui apprendre. La curiosité qui l'entraînait était vague et maladive, et c'est ce qui explique en partie l'extrême rapidité de son voyage. Il ne s'est guère inquiété de pénétrer les institutions et les mœurs qu'il a vues ; il a perpétué le changement, dans l'espérance de perpétuer le plaisir.

Il a traversé au pas de course des nations entières, dont chacune, pour être dignement interprétée, demanderait plusieurs années d'étude. Comme si chacune de ses journées comptait les heures par centaines, comme s'il était sûr que sa pensée ne s'endort jamais, après un séjour de quelques semaines, il se prononce hardiment. Il estime d'un premier regard les traditions qui régissent les familles, les lois qui veulent corriger les traditions sans les détruire; dans son ardeur de sagacité, il va plus loin, il prophétise l'avenir de ses hôtes. A moins que les langues de feu ne soient descendues sur sa tête, je ne sais comment

expliquer l'inépuisable inspiration qui anime le voyageur ; il devine les institutions qu'il coudoie, comme s'il n'avait qu'à fouiller dans ses souvenirs; il éclaire, il analyse les peuples qui lui donnent asile, comme s'il les connaissait de longue main; on dirait que toute sa tâche se réduit à vérifier, non pas des idées préconçues, mais des idées lentement développées dans l'étude et le recueillement. Sans doute, en quittant Marseille, il savait l'Orient tout entier. Il avait amassé dans sa mémoire tous les documents rassemblés par l'Allemagne, l'Angteterre et la France; il avait comparé, contrôlé l'une par l'autre toutes les leçons de l'érudition moderne. S'il en était autrement, il n'oserait pas trancher délibérément comme il fait ; il ne résoudrait pas en quelques mots les questions religieuses, politiques et militaires; il ne déciderait pas d'un trait de plume les problèmes qui arrêteraient longtemps la sagacité d'un concile, d'un parlement ou d'un conseil de guerre.

Il y a, je l'avoue, dans cette manière leste et hardie de saccager les questions, quelque chose de séduisant pour le plus grand nombre. La réflexion, je ne l'ignore pas, a ses fatigues et ses ennuis. Trop souvent, c'est un labeur ingrat, et qui n'aboutit qu'au doute désespéré ; mais parfois aussi la réflexion est bonne à quelque chose ; il lui arrive de conseiller sagement, et de forcer au silence une idée confuse ou obscure. Cela vaut bien un remercîment, n'est-ce pas?

Est-ce dans les *Antiquités attiques* de Stuart que M. de Lamartine a puisé ce qu'il dit des monuments de la Grèce ? Les rapides alternatives de son admiration et de son dédain ont de quoi étonner les plus sereines clairvoyances. Les temples de Thésée, de Minerve et de Jupiter ne trouvent pas grâce devant le goût sévère du voyageur ; il accuse de

mesquinerie et de pauvreté ce que tout-à-l'heure il caressait de ses louanges. Il ne conteste pas la beauté des sculptures qui gisent à ses pieds; il contemple avec une joie clémente les figures héroïques et divines amoncelées comme une grève sous les pas de son cheval. Mais, après une heure tout au plus donnée à l'indulgence, son front se rembrunit, il tance l'art grec ainsi qu'un écolier indocile; il s'apitoie avec colère sur les proportions tout humaines de ces temples déserts. Il regrette de ne pas trouver sur le sol athénien les majestueuses cathédrales de Rheims, de Cologne, de Durham, de Westminster et de Milan. Étrange et singulier caprice! bouderie d'enfant gâté! Demander au ciel de la Grèce les créations austères de l'Europe du moyen-âge! Vouloir, pour une religion dont la beauté était le premier dogme, les portails, les ogives et les rosaces destinés à multiplier la grandeur du Dieu sans forme et sans séjour! Par quel renversement d'idées M. de Lamartine est-il arrivé à déplacer ainsi des questions si nettement posées? Pourquoi ne reproche-t-il pas à l'épopée homérique ne de pas ressembler à la *Divine Comédie* ou à *Lara?*

Ce qu'il dit de la Syrie et des établissements religieux assis sur le Liban n'est guère qu'une suite de renseignements recueillis à la hâte, rédigés séparément, et cousus après coup, sans unité, sans prévoyance, sans volonté. Il semble que le voyageur, à peine arrivé à Beyruth, ait prié ses compagnons de faire une battue parmi les anciens du pays, afin de découvrir les légendes et les traditions locales. Pour lui, il ne s'épuise pas en courses haletantes, il accueille, sans trop d'empressement ni de curiosité, les notes qui lui sont apportées; il les assemble avec une attention indolente; puis quand il a noué la gerbe des épis

qu'il n'a pas moissonnés, il se repose complaisamment, il s'applaudit dans son œuvre, et le lendemain, au lever du jour, il plie sa tente, et va camper sous les murs de Jérusalem.

Une fois qu'il a touché la Terre-Sainte, le flot de sa pensée ne s'arrête plus. Chacune de ses promenades est un commentaire du Pentateuque, des Rois ou des Prophètes. Il reconnaît à chaque pas les lieux qu'il a visités dans les rêves de son enfance. Il désigne du doigt à ses compagnons la grotte d'Élie, le tombeau des Machabées, le temple de Salomon, comme s'il avait enseveli les guerriers ou sculpté le cèdre pour le sage des sages. Il n'hésite pas un instant à baptiser chacune des pierres qu'il rencontre devant lui. Il dénombre les ruines comme ferait un amiral des vaisseaux de sa flotte. C'est une merveilleuse et imperturbable assurance. D'Anville, parcourant la campagne d'Athènes, n'aurait pas, dans le regard ou dans la voix, plus de hardiesse et de sérénité. Il semble que M. de Lamartine se promène, après un exil de quelques années, dans un parc où il aurait passé sa jeunesse. Il sait l'âge des arbres, il sait quelle main les a plantés. Jamais, je crois, la divination ne s'est montrée si pénétrante.

Ses conjectures sur les ruines de Balbek dépassent de bien haut ses réflexions chagrines sur l'architecture grecque. Il commence par avouer son ignorance ; mais son aveu le met à l'aise. Une fois décidé à ne pas épeler les questions qui se présentent, il les résout hardiment. Il est peut-être difficile de saisir ce qu'il pense du type de ces monuments gigantesques. L'esprit flotte incertain, et n'ose pas se prononcer. Mais, en revanche, il est impossible de ne pas admirer le dédain dans lequel il enveloppe tous les érudits assez patients pour apprendre la valeur d'un tri-

glyphe ou d'un stylobate. Qu'il vaut bien mieux parler d'architecture sans l'avoir étudiée ! L'étude est un labeur mesquin, c'est le procédé des petits esprits.

Les pensées de M. de Lamartine sur la Turquie ont un caractère plus direct et plus facile à saisir. A Beyruth, à Jérusalem, et parmi les ruines d'Athènes, il soutenait de son mieux son rôle de poëte ; l'histoire, le sentiment religieux, suffisaient à défrayer la plupart de ses pages. Sur les rives du Bosphore, sa prédilection pour la discussion politique se déploie plus librement. Il entame d'un ton cavalier, comme pourrait le faire un homme vieilli dans les chancelleries, la question russe, anglaise et française. Nesselrode, Metternich ou Talleyrand hésiteraient à se prononcer ; mais l'illustre voyageur applique à la solution des difficultés militaires et diplomatiques la seconde vue des prophètes. Là où la sagesse de Montesquieu se déclare impuissante, l'épée d'Alexandre tranche le nœud gordien.

J'arrive aux paysages; car, outre ses souvenirs, ses pensées et ses impressions, M. de Lamartine nous a donné ses paysages *pendant* son voyage. J'ai quelque peine, je l'avoue, à concevoir comment il se souvient, *pendant* son voyage, des hommes et des choses qu'il *va* visiter, à moins qu'il ne *prévoie* ce qu'il *va* voir. Pour les paysages, mon embarras redouble. Est-ce que l'Orient tout entier avait mis, pour recevoir M. de Lamartine, ses vêtements de fête ? Est-ce que les paysages de la Grèce, de la Syrie, de la Palestine et de la Turquie sont rentrés au logis, ou bien ont repris leurs vêtements vulgaires ? Qu'on ne m'accuse pas de chicaner puérilement. Les choses mal nommées sont rarement bien observées. Plus j'avance dans l'analyse de ce livre, et plus j'ai peine à deviner ce qu'il veut, ce qu'il prétend. De quoi M. de Lamartine s'est-il *sou-*

venu? Des chevaux arabes achetés pendant son voyage. C'est là, si je ne me trompe, le plus clair de ses souvenirs. Je sympathise pleinement avec le plaisir de l'écuyer. J'ai pour les étalons arabes et turcomans de première et seconde espèce une estime très-haute; mais je trouve que *cette noble conquête* occupe un espace un peu trop large sur la scène où le voyageur s'est placé. Les impressions et les pensées du narrateur ont besoin d'être discutées séparément. Revenons aux paysages.

Je commence par déclarer franchement mon incrédulité. Je ne puis me décider à prendre pour un journal de voyage les descriptions pittoresques datées d'Athènes, de Beyruth, de Jérusalem et de Stamboul. Je ne révoque pas en doute l'abondance et la spontanéité du génie; mais il n'est pas plus permis à Claude Lorrain ou au Poussin d'improviser à toute heure du jour, qu'à Platon ou à Kant de continuer sans relâche le *Livre des Lois* ou la *Critique de la raison pure.* Le paysagiste, aussi bien que le poëte et le philosophe, a besoin de répit, s'il ne veut pas succomber à la tâche. Eh bien! M. de Lamartine aurait pu se dispenser de nous donner comme spontanées les pages laborieusement négligées qu'il date de Syrie et de Grèce, mais qu'il a parées patiemment. A quoi bon cette coquetterie? Je me range volontiers à l'avis d'Alceste : le temps ne fait rien à l'affaire. Mais, pour prendre ici le change, il faudrait une singulière inexpérience. Il y a telle page dans les nouveaux volumes de M. de Lamartine, qui a dû être déchirée plusieurs fois avant d'arriver à bien. Je citerais plus d'un *éblouissement* dont le programme, arrêté dix-huit mois d'avance, ne s'est réalisé qu'au retour.

Je pardonnerais de grand cœur cette petite supercherie, si, dans tout ce désordre arrangé, j'entrevoyais un travail

sérieux. Mais, par malheur, il n'en est rien. Ce n'est plus l'inspiration, et ce n'est pas encore la réflexion. C'est une demi-volonté qui défend aux paroles de se confondre et de se contrarier en se pressant, mais trop paresseuse encore pour leur commander de s'ordonner selon des lois prévues. L'*étude* a disparu, et nous n'avons pas le tableau.

La Grèce, la Syrie et la Turquie offraient au pinceau du paysagiste trois types achevés et distincts. Mais, pour peindre ces trois types, il eût fallu les contempler plus de huit jours, et surtout ne pas se hâter de dessiner. Les premières lignes qui s'offrent à la vue ne sont pas toujours les meilleures. Le modèle ne révèle pas du premier coup son aspect le plus heureux et le plus vrai. Pour avoir méconnu cette leçon donnée par tous les maîtres sérieux, M. de Lamartine a composé sur l'Orient des paysages confus, vagues et luxuriants. La même formule d'admiration et d'extase embrasse tous les spectacles. Qu'il s'agisse des lignes sobres du Parthénon ou des flancs boisés du Liban, des plaines ardentes de la Palestine ou du splendide amphithéâtre de Constantinople, ni la parole ni la pensée ne consentent à se varier. C'est une suite monotone de superlatifs qui s'égorgent en se succédant. C'est toujours le plus beau et le plus magnifique des paysages. La crédulité complaisante du lecteur ne sait auquel entendre. Les couleurs s'effacent en se multipliant. Quand la mémoire essaie de rassembler ce que l'œil a vu, elle est forcée d'avouer son impuissance. Elle ne réfléchit que des plans ondulés, mais indistincts; le fleuve de la pensée charrie pêle-mêle le sable des plaines, les cèdres de la montagne, les marbres mutilés, les toitures peintes et dorées; mais il ne dépose sur la rive curieuse rien qui puisse figurer une ville ou une vallée, un

temple ou un monastère. Il y a dans cette confusion désespérée tous les éléments d'une belle et grande peinture ; le temps et surtout la volonté ont manqué à l'achèvement de l'ouvrage. Mais juger comme une esquisse un ensemble de traits dont pas un n'est tracé sans viser à l'effet, ce serait une coupable indulgence.

Est-ce à dire que le journal de M. Lamartine est absolument dépourvu d'intérêt ? N'y a-t-il aucun profit dans cette lecture ? Non, sans doute. Seulement ce journal n'est pas venu en son temps. Le recueil misérable publié par Thomas Moore contient plusieurs lambeaux du journal de Byron. Ces lambeaux n'ont guère par eux-mêmes plus de valeur que le *Voyage en Orient* ; à la vérité, ils ont pour le philosophe l'inestimable mérite de n'être pas destinés au public ; ils sont vraiment tracés avec désintéressement, pour l'unique mémoire du narrateur. C'est la conscience manuscrite du poëte. Mais ils ont en outre un immense avantage sur les fragments de M. de Lamartine ; ils servent de commentaire à des poëmes achevés. Prenez au hasard dans ce journal informe, déchiré par la main d'un ami, telle page que vous voudrez, et vous y trouverez l'explication triviale peut-être, mais à coup sûr intelligible, d'une inspiration qui, sans ce naturel interprète, serait pour nous mystérieuse et impénétrable. *Lara* n'est pas encore complétement révélé. Mais *Manfred*, par exemple, est indiqué presque jour par jour dans les notes de Byron. Ce qu'il dit du spectacle de la nature alpestre, et de la merveilleuse harmonie des montagnes désolées, et des âmes désertes ou dévastées par d'invisibles orages, se superpose avec une rigueur toute scientifique à toutes les parties de *Manfred*. On voit poindre le bourgeon de la pensée. L'épanouissement des premières feuilles, la pousse des branches, rien

ne manque à la curiosité du lecteur. L'œil suit d'heure en heure toutes les transformations de la plante. Il semble qu'après avoir assisté à toutes les métamorphoses de la pensée poétique, le procédé soit trouvé. Les âmes simples se persuaderaient volontiers qu'il suffit d'aller voir les Alpes pour en rapporter un autre *Manfred*, tant le développement des idées poétiques est lent, naturel, continu ; tant il est facile de noter l'itinéraire suivi par l'intelligence de Byron. Il ne reste plus qu'une condition à remplir pour atteindre le poëte, une condition bien aisée à définir : voir avec les mêmes yeux que lui, c'est-à-dire avoir vécu comme lui avant de voir, ou, en d'autres termes, être lui avant de regarder. Mais au-delà de cette illusion, bien pardonnable assurément, et qui ne peut enivrer que les orgueils vulgaires, il reste pour les esprits sérieux une instruction solide et durable. Après avoir suivi attentivement la transition de la réalité à la beauté, après avoir appris comment la vie s'élève jusqu'au poëme, le lecteur fait un retour sur lui-même, et fouille dans ses souvenirs. Il contemple avec une tristesse résignée toutes les journées ensevelies à jamais, et qui, pour vivre glorieusement, n'attendaient que la fécondation. Il compare page à page le livre de sa conscience avec le livre splendide qu'il vient de parcourir. Et loin de se trouver humilié en rassemblant pour lui seul les épisodes dispersés de cette épopée sans Homère, il se console dans une pensée austère : c'est que peut-être ses souffrances n'avaient pas comblé la mesure, c'est que le vase n'était pas rempli, c'est qu'il n'y avait pas assez de larmes amassées pour déborder en flots harmonieux.

Et puis il y a pour la critique des profits sans nombre dans cette anatomie de la pensée. Bien des questions obscures, bien des problèmes sans issue s'éclairent d'un jour

inattendu en présence de ces deux natures dont une seule d'abord nous avait été livrée. Nous avions le poëte, et nous l'admirions ; maintenant l'homme est devant nous. Nous pouvons compter les rides de son front, les plis dédaigneux de sa lèvre, les sillons de sa joue amaigrie ; nous touchons du doigt les plaies naguère ruisselantes, aujourd'hui cicatrisées, mais non pas guéries. Nous savons quelle blessure est cachée sous le pli de son manteau, quel souvenir furieux, quelle révolte insolente se dissimule dans son attitude héroïque : il n'est pas moins grand, mais il est mieux compris ; il n'est plus un demi-dieu, mais il domine encore le reste de l'humanité de toute la hauteur de ses souffrances ; car la douleur n'est pas un des moindres priviléges du génie.

Plût à Dieu que tous les artistes éminents eussent laissé sur eux-mêmes des notes pareilles à celles de Byron ! Plût à Dieu que Mozart, Raphaël et Milton nous eussent livré le secret de leurs inspirations ! *Don Juan*, les *Loges*, et *le Paradis Perdu* ne perdraient rien à ce vivant commentaire du poëte glorieux par l'homme misérable. Quelle blonde fille de l'Angleterre a posé devant le maître d'école aveugle pour l'idéale figure de la première femme ? Quelle contadine a prêté son visage au favori de Léon X, pour ses divines madones ? Si nous le savions, Milton et Raphaël garderaient encore le rang qui leur appartient dans l'histoire de l'art ; mais nous aurions pour leurs ouvrages immortels une admiration plus familière et plus pénétrante.

Si donc, M. de Lamartine avait écrit sur l'Orient un grand poëme égal aux *Méditations* et aux *Harmonies*, et qu'il nous eût donné quelques fragments de son voyage, plus naïvement tracés, comme pièces justificatives, comme une confidence tout à la fois modeste et hardie sur les procé-

dés de son intelligence, il y aurait dans cette lecture le double charme d'une révélation et d'une étude. Nous aimerions à épier, dans un esprit d'élite, l'impression des lieux et des hommes, à écouter dans cette âme harmonieuse le retentissement de la vie quotidienne. Il ne l'a pas voulu; il a interverti l'ordre naturel, l'ordre légitime et logique ; il nous a donné le commentaire d'un livre que nous n'avons pas; les pierres d'un temple qui n'est pas bâti.

Il y a, je ne veux pas le nier, une parenté intime entre les *Méditations* et l'histoire biblique. M. de Lamartine s'est de bonne heure assimilé la substance la plus précieuse de la poésie chrétienne. Il s'est nourri assidûment du *Cantique des Cantiques*, et des *Psaumes de David*. Mais on ne saurait, sans aveuglement, chercher dans le *Voyage en Orient* l'interprétation et le complément d'un recueil d'élégies dont la plupart appartiennent à des souffrances toutes personnelles. Les *Méditations* et les *Harmonies* sont complètes par elles-mêmes, et n'ont besoin d'aucune histoire, ni d'aucune géographie, pour se révéler pleinement. C'est un dialogue de l'homme avec Dieu et la nature, dont chaque verset domine la science humaine, dont l'espérance et la prière sont les thèmes éternels; c'est une mélodie qui ne s'enseigne nulle part, et dont chaque note jaillit avec les sanglots.

Il semble que M. de Lamartine, plein de confiance dans son génie, ait cru qu'il pouvait le sommer à toute heure de chanter à pleine voix les merveilles de l'Orient. Ce n'est pas moi qui lui conseillerai jamais, non plus qu'aux hommes de sa trempe, une fausse modestie. Quand on est comme lui en possession de l'admiration européenne, il ne faut pas douter de ses forces, il faut marcher hardiment, invoquer son étoile, et ne pas reculer devant l'avenir, dans

la crainte de gâter le présent. S'il est sage de s'arrêter à temps et de ne pas découronner, par une ambition démesurée, un front glorieux et vénéré, c'est une misérable pusillanimité de contempler chaque matin l'ombre silencieuse des années évanouies, de s'adorer dans le passé, et de s'agenouiller devant sa renommée, sans essayer de l'agrandir. Les hommes qui se divisent ainsi en deux parts, et qui trouvent en eux-mêmes l'autel et le prêtre, seront toujours quoi qu'ils fassent, des natures incomplètes et boiteuses. La foule aura toujours le droit de railler leur oisiveté; et la postérité, fille de leur paresse, oubliera ce qu'ils ont été en voyant ce qu'ils sont. Cette immobilité qu'ils appellent sainte, où ils s'enferment comme dans un tabernacle, ne les défendra pas contre l'ingratitude. Ils assisteront vivants aux funérailles de leur nom, et le flot des générations naissantes les enveloppera comme un immense linceul. Je remercie donc bien sincèrement M. de Lamartine de ne s'être pas endormi au bruit de son nom, et d'avoir tenté des voies nouvelles. La puissance la plus réelle gagne toujours à s'exercer. Mais dans ces voies nouvelles qu'a-t-il fait? De ces villes qu'il a parcourues, de ces peuples qu'il a interrogés, quels enseignements ou quels poëmes nous a-t-il rapportés? A-t-il pris parti pour la réflexion ou l'invention? A-t-il recueilli, chemin faisant, des données inattendues pour l'histoire des races? A-t-il ajouté quelque lumière nouvelle aux travaux de l'Allemagne savante? A-t-il trouvé au berceau du christianisme des légendes ignorées de l'Europe? Rien de tout cela; il a murmuré doucement sur les rochers de Josaphat, sur les cèdres de Salomon, des prières à peine articulées.

Il a chanté d'une voix nonchalante le néant des empires ensevelis, la grandeur de Dieu, et la misère de l'homme. Il

a répété, comme un écho lointain, les Psaumes du Prophète-roi, mais si bas et si doucement, que l'oreille la plus vigilante laisse échapper la moitié des sons qui glissent de ses lèvres. Par malheur, le chrétien, le philosophe et le poëte se disputent à chaque page la pensée du voyageur. Après une heure de marche sous le soleil brûlant de Jérusalem, après une fervente invocation à celui qui a souffert et qui est mort pour le salut de tous, le pèlerin oublie tout à coup son rôle, il discute l'authenticité des traditions, il révoque en doute la désignation des lieux, il accuse de mensonge les récits populaires qui se distribuent et se vendent au pied du saint tombeau. Si le temps et l'érudition ne lui manquaient pas, il ramènerait aux proportions de l'histoire humaine la promulgation de la loi nouvelle, il ne verrait plus dans Jésus-Christ que l'héritier de Socrate ; il commenterait le Phédon par l'Évangile, et absoudrait le proconsul romain qui n'a pas hésité devant le supplice d'un nouveau sage pour assurer la sécurité de la métropole. Et qu'on ne dise pas que j'intente gratuitement un procès invraisemblable à la foi de l'illustre voyageur. Qu'on ne dise pas que je déchire à plaisir les pages où sont inscrites les croyances de toute sa vie. La pente de l'incrédulité est glissante et rapide. La discussion, une fois commencée, ne s'arrête plus. Il fallait choisir entre la méditation chrétienne et la restitution archéologique. Vouloir concilier saint Matthieu et Volney, c'est une prétention trop haute, et qui ne peut se réaliser. Dans l'intérêt de son livre aussi bien que de sa pensée, M. de Lamartine devait se prononcer décidément pour la vérification défiante ou pour la foi sans restriction. Dès qu'il doute, il n'a plus le droit de chanter. Le savant impose silence au poëte ; l'Évangile n'est plus qu'un beau livre, un roman ingénieux, d'un style pur et

châtié ; mais le verset de l'apôtre n'a plus rien d'impérieux. La Passion n'est plus qu'une tragédie, dont les épisodes habilement enchaînés n'ont rien à envier ni au Prométhée d'Eschyle, ni à l'OEdipe de Sophocle.

En se dépouillant de sa crédulité, M. de Lamartine se condamne fatalement au rôle de spectateur. Il s'interdit l'enthousiasme poétique. Ou s'il veut revenir aux inspirations de sa jeunesse, s'il veut recommencer les chants de ses premières années, le cantique s'arrête sur ses lèvres, la prière bégaie sourdement, l'espérance ose à peine s'avouer, le poëte a disparu avec le chrétien.

Si la forme seule manquait aux inspirations du voyageur, si la pensée s'offrait à nous demi-vêtue, si elle ne craignait pas de se révéler dans une pudique nudité; si elle se fiait à sa beauté native pour commander à nos yeux l'admiration et la ferveur, ce ne serait plus entre elle et nous une querelle de coquetterie et de dédain : nous pourrions trouver dans la contemplation de cette grâce négligée une joie inattendue et sérieuse. L'âme se reposerait avec bonheur dans ce spectacle familier. Mais rien, chez M. de Lamartine, ne ressemble à l'étourderie, à l'oubli de soi-même. Il ne marche jamais sans composer son attitude. Dès qu'il s'arrête, il pose.

Il est difficile, je l'avoue, de traduire avec précision le caractère de cette pensée vagabonde, et cependant attentive à ne jamais s'oublier. Bien qu'elle manque d'énergie et de vivacité, elle ne se résigne jamais à une complète modestie. Elle a toujours en vue l'âme de ceux qui l'écoutent. Elle ne se résout pas aux mouvements laborieux, mais elle s'agite en tous sens pour stimuler de son mieux une force qu'elle n'a pas. Elle va et vient sans avancer, et quand la

sueur ruisselle de son front, elle s'assied triomphante, et donne le signal des applaudissements.

La poésie embryonaire, qui envahit toutes les pages du *Voyage en Orient*, n'est pas seulement malheureuse par elle-même, elle atteint jusqu'au passé du poëte. Sans doute, les *Méditations* et les *Harmonies* ne perdent rien dans cette déplorable défaite. Sans doute, les vrais amis de la rêverie religieuse et tendre ne détacheront pas leur admiration de ces deux beaux monuments ; mais, pour le plus grand nombre, la poésie embryonaire du *Voyage* se confondra irrésistiblement avec la poésie vivante et vigoureuse des *Méditations* et des *Harmonies*.

M. de Lamartine tient, je le sais, pour sa justification une excuse toute prête. Il entrevoyait, au terme de son Odyssée, un enseignement politique. Il fait bon marché lui-même de ses *souvenirs*, de ses *impressions* et de ses *paysages ;* il consent de bonne grâce à demeurer au-dessous de tous les voyageurs qui l'ont précédé ; il se résigne à descendre au-dessous de lui-même, à mêler confusément les couleurs que jusqu'ici il avait si habilement ordonnées, à peindre avec nonchalance et gaucherie les larges horizons qu'il peignait si bien autrefois. Les seules pages qu'il estime sérieusement, les seules qu'il voudrait *jeter à l'Europe* attentive, sont celles où il expose sa théorie politique.

Quelle est cette théorie ? Je ne parle pas des parenthèses capricieuses où l'auteur veut conquérir l'Asie avec six mille hommes, ou bien imposer au monde entier le christianisme *législaté*. C'est dans l'épilogue du *Voyage* que cette théorie se montre franchement, c'est là qu'il faut la prendre. En voici les principales propositions :

1°. L'Asie est déserte, et l'Europe regorge d'habitants.

Ne serait-il pas sage de verser en Asie le trop plein de l'Europe? Oui, répond M. de Lamartine.

2°. Comment réaliser ce projet? En assemblant un congrès européen.

3°. Que devra décider le congrès? La fondation en Asie de villes modèles tellement gouvernées, tellement heureuses, qu'elles entraîneraient, par leur exemple, la *conversion* de l'Asie entière.

En réduisant à ces trois paragraphes la théorie politique de M. de Lamartine, je suis sûr de ne pas altérer sa pensée. En la dégageant des ambages oratoires, je la présente sous une forme presque scientifique. Je la dépouille, il est vrai, du charme de la diction ; mais, dans de pareilles matières, ce n'est pas l'élégance d'Isocrate qu'il faut chercher, c'est la sagacité de Montesquieu.

Cette doctrine, on le voit, systématise, avec une naïveté enfantine, la plupart des plaintes et des vœux de Saint-Simon et de Fourier. Elle découpe en projet de loi ce que ces deux philosophes ont demandé à plusieurs reprises; elle prend par la main le type idéal de la réforme sociale, et lui livre du même coup la royauté diplomatique et administrative du globe. Elle veut relier le genre humain tout entier en une seule famille. C'est un dessein très-louable à coup sûr, mais qui prendra sa place à côté de la langue universelle de Leibnitz et de la paix perpétuelle de l'abbé de Saint-Pierre.

Cette politique est aujourd'hui représentée par MM. Janvier, Sauzet et de Lamartine. Elle procède par la prédication, et veut inscrire dans la loi toutes les vérités religieuses et philosophiques. Il n'y a là rien que la philanthropie puisse réprouver. Mais je crains fort que les discussions législatives ne rencontrent dans la politique *sociale* un em-

barras plutôt qu'un auxiliaire. Je crains fort que M. de Lamartine, en particulier, ne discrédite et ne démonétise la plupart des vérités qu'il professe et qu'il prêche. En généralisant sur une échelle indéfinie tous les conseils de l'Évangile et de la raison, il arrive, il faut bien le dire, à ce que les Anglais appellent ingénieusement des *truisms*, à des vérités trop vraies, à des préceptes excellents sans doute, mais applicables seulement en dehors de l'espace et du temps.

Que les ambassadeurs et les ministres sourient dédaigneusement à ces prédications, je ne m'en étonne pas. C'est leur droit et leur devoir. Comment discuter sérieusement le rêve angélique, le rêve céleste que je viens de raconter ? Comment prier la Russie, la Prusse, l'Autriche, l'Angleterre, la France, l'Espagne et le Portugal de moraliser l'Orient, de le catéchiser, et d'attendre, l'arme au bras, sans colère, sans impatience, que l'Inde, la Perse, la Turquie et la Syrie, face à face avec la sagesse européenne, abandonnant leurs croyances, leurs institutions, leurs mœurs, s'excitent mutuellement au progrès, au savoir, à l'industrie, et, comme des enfants mutins et repentants, demandent à genoux à entrer dans la famille occidentale ? L'ironie la plus sévère ne peut pas aller au-delà de cette question. Pétrir dans sa main l'humanité tout entière, la modeler au gré de son caprice comme une pâte obéissante, imprimer aux nations la forme de ses rêves ; tarir les mers et rapprocher les continents, abolir les religions dissidentes, confondre les langages, réconcilier les lois ennemies, réunir dans une sympathie permanente les races façonnées dès longtemps à la haine et à la guerre, effacer de la mémoire humaine l'histoire qui perpétue par ses louanges les ressentiments victorieux, assembler un concile souverain

et infaillible, un aréopage clairvoyant et loyal, qui veille nuit et jour à l'accomplissement de ses arrêts, c'est un rôle digne d'envie, n'est ce pas? C'est un rôle magnifique, glorieux, incomparable, auprès duquel toutes les religions, toutes les lois, toutes les royautés ne sont rien ? Quel acteur assez hardi voudra le prendre ou l'essayer seulement? De quel masque d'airain couvrira-t-il son visage pour lancer sa voix jusqu'aux oreilles de la foule indifférente ? Dans quel théâtre appellera-t-il ses auditeurs? Si quelque jour cette *moralité* devait se jouer, ce serait dans le ciel : Dieu seul serait en scène. C'est donc le rôle de Dieu que vous voulez prendre? Orgueil ou folie, votre ambition ne mérite pas de réponse.

1835.

II.

LES PAGES DE JEUNESSE.

Il y a des souvenirs qui devraient demeurer enfouis dans un éternel silence, la vie du cœur est un livre dont les pages n'appartiennent pas à l'indiscrète curiosité des indifférents. Le meilleur, le plus sage parti est de sceller ces pages douloureuses ou bénies sous un triple sceau, de les garder comme un trésor, de les consulter aux heures solennelles, aux heures d'épreuves, dans le recueillement et la solitude. Plus d'une âme aux prises avec une réalité cruelle s'est trouvée subitement régénérée par un retour silencieux sur le passé. En consultant sa conscience, en se rappelant jour par jour toutes les espérances enivrées, toutes les amères déceptions de sa jeunesse, elle s'est aguerrie contre les espérances nouvelles qui voulaient l'abuser, ou, si elle n'a pas su résister au charme tout-puissant de ces nouvelles espérances, du moins elle a prévu les déceptions qui l'attendaient, elle a marché courageusement au-devant de la douleur, et le souvenir des blessures que le temps avait déjà cicatrisées lui a plus d'une fois enseigné l'indulgence et le pardon. Oui, je le crois sincèrement, il est bon, il est salutaire de ranimer, de réchauffer les cendres du passé, de chercher sous cette poussière qui a vécu le fan-

tôme de nos jeunes années, d'interroger ces ruines et de rebâtir par la pensée l'édifice entier des jours évanouis ; il n'y a ni faiblesse ni lâcheté à compter les larmes que nous avons répandues, à nous reporter par la mémoire vers les lieux témoins de nos extases, de nos défaillances. Cet entretien mystérieux de l'homme avec lui-même n'est pas un entretien stérile. Chacun de nous porte dans sa conscience une leçon vivante, un conseiller toujours prêt à répondre ; l'image du passé, pour un œil clairvoyant, a toujours un sens prophétique, et l'âme n'est vraiment forte, vraiment grande qu'à la condition de pouvoir à toute heure, en toute occasion, rappeler sous son regard les jours qui ne sont plus. Sans cette faculté toute-puissante, elle se trouve trop souvent prise au dépourvu. Le présent la domine et l'avenir s'offre à elle sous un aspect décourageant. Celui qui détourne les yeux du livre de sa conscience, qui redoute le passé comme une ombre menaçante, qui n'ose pas regarder face à face les joies qu'il a saluées comme éternelles, les douleurs qu'il a proclamées inconsolables, et qui ne sont plus pour lui qu'un objet de pitié, se condamne à ne voir jamais finir l'enfance de son cœur. Mais ce livre, dont chaque page est un enseignement, doit être lu par celui qui l'a écrit. C'est aux yeux qui ont répandu les larmes dont il est arrosé qu'il appartient de l'interroger, ou, s'il est permis de l'ouvrir, de l'exposer aux regards, c'est devant un ami, devant un cœur uni à nous par les liens d'une affection fraternelle.

Raconter sa vie, jour par jour, devant une âme qui est tout pour nous, que nous-mêmes nous remplissons tout entière, est un dessein que je ne saurais blâmer. Il y a, en effet, dans cet aveu loyal et sincère de nos fautes, dans le récit des joies que nous avons perdues, quelque chose de

fortifiant, qui donne à l'affection une sève nouvelle ; ce témoignage de confiance absolue ajoute à l'intimité la plus douce un charme nouveau et rajeunit le cœur même qui ne craint pas l'image du passé. Dire au cœur qui nous aime, au cœur qui nous appartient, toutes les émotions que nous avons éprouvées, n'est-ce pas l'inviter, n'est-ce pas l'obliger à nous chérir plus tendrement ? Livrer à son regard, soumettre à son jugement nos heures joyeuses et nos heures éplorées, n'est-ce pas lui prouver que nous voulons nous confondre avec lui tout entier, que nous voulons, autant qu'il est en nous, l'associer à tous les moments de notre vie ? Ressusciter pour lui les jours qui ne sont plus, n'est-ce pas une manière nouvelle de lui montrer que nous sommes à lui sans réserve ? N'y a-t-il pas dans cet épanchement un mélange de hardiesse et de soumission, qui donne à la tendresse la plus dévouée un accent de franchise plus pénétrant ? Après le bonheur d'aimer, le plus grand bonheur est, à coup sûr, de nous révéler tout entier au cœur que nous avons choisi, que nous avons su conquérir. A Dieu ne plaise que je conseille jamais d'immoler sur l'autel d'une passion naissante le souvenir des passions qui ne sont plus ! Un tel sacrifice, injurieux pour celui qui l'accomplit, ne saurait être accepté par un cœur vraiment généreux. Offrir le passé en holocauste au présent est, à mes yeux, un sacrilége. Si nous voulons mériter la confiance du cœur qui s'est donné à nous, il ne faut pas nous montrer impie envers le passé. Ne brûlons pas comme une paille inutile, ne livrons pas au vent toutes les pages de notre vie ; en racontant les épreuves que nous avons traversées, soyons justes, soyons sévères, mais ne soyons pas ingrats. Le récit complet et sincère de notre vie, pourvu que nous sachions voiler ce qui doit rester en-

tre Dieu et notre conscience, n'a rien d'impie, rien de sacrilége. C'est une manière nouvelle de nous donner au cœur qui nous aime ; raconter nos souvenirs pour qu'il prenne possession de nous jusque dans le passé est une forme de tendresse que la raison la plus sévère, l'âme la plus ombrageuse ne saurait condamner.

Mais, s'il est permis, s'il est parfois salutaire de se révéler tout entier aux regards d'un cœur qui nous aime, que faut-il penser d'un récit de cette nature livré à la curiosité publique ? N'est-ce pas profaner le sanctuaire de la conscience que de l'ouvrir, comme un bazar, à tous les esprits indifférents qui cherchent dans nos souvenirs une distraction pour leur oisiveté ? N'y a-t-il pas quelque chose d'affligeant à voir chaque battement de cœur devenir pour la foule un sujet d'applaudissement ou de raillerie ? Que la foule batte des mains au spectacle de nos souffrances, ou qu'elle se montre sans pitié pour les larmes que nous avons versées, pour le sang que nous avons perdu, qu'elle interroge d'un doigt cruel nos blessures béantes ou qu'elle compte nos plaies d'un œil attendri, n'y a-t-il pas dans ce rôle quelque chose que le cœnr désavoue, que la dignité virile répudie ? Diviser ses angoisses en livres et en chapitres, découper la trame de sa vie en épisodes joyeux ou attendris, offrir en pâture aux désœuvrés toutes les extases qui nous ont ouvert le ciel, toutes les heures désolées où nous avons souhaité la mort, n'est-ce pas descendre jusqu'au rôle des gladiateurs antiques ? Les gladiateurs saluaient la foule avant de mourir ; aujourd'hui César s'appelle la foule, c'est devant la foule que l'auteur s'incline avant de commencer le récit de ses souffrances. M. de Lamartine a bien senti tout ce qu'il y a d'étrange dans un tel récit adressé au public ; il a prévu le reproche et tenté de

se justifier. Pour ma part, je l'avoue, tout en reconnaissant la noblesse, la générosité des sentiments qui l'attachent au patrimoine de sa famille, je ne puis m'empêcher de blâmer le parti qu'il a choisi. Ne pas vouloir abandonner les forêts qui ont vu ses premiers jours, qui ont été témoins de ses premières rêveries, est une résolution qui mérite nos éloges; respecter comme un tabernacle, garder comme un trésor sans prix la maison où il a reçu les premières leçons de sa mère, c'est agir à merveille. J'applaudis de toute mon âme à cette pieuse pensée. Voir dans les bûcherons qui ont vieilli à l'ombre des chênes, dans les vignerons qui ont cueilli depuis trente ans les grappes vermeilles, dans les bergers qui gardent les troupeaux une famille qui se disperserait si le patrimoine était divisé, c'est un sentiment plein de grandeur; mais demander au récit d'une vie passionnée, demander aux battements de son cœur l'or dont il a besoin pour ne pas morceler le patrimoine de sa famille, dérouler jour par jour, raconter page à page toutes les émotions qui ont troublé sa jeunesse, confier au public toutes les paroles ardentes qui se sont échappées de ses lèvres, tous les serments qu'il a reçus, toutes les prières qu'il a balbutiées, tous les aveux qu'il a entendus, n'est-ce pas pour le cœur une profanation plus coupable que le morcellement d'une vigne ou d'une forêt, que la vente d'un champ ou d'un troupeau? Respecter les pins séculaires à l'ombre desquels nous avons grandi, les champs dont la moisson nous a donné le pain de chaque jour, les vignes dont les grappes généreuses ont renouvelé nos forces, c'est penser noblement; mais les passions qui nous ont agités, mais les joies divines que l'amour nous a données, les larmes brûlantes que nous avons répandues, n'ont-elles pas droit au même respect que les

forêts et les troupeaux, la vigne et les moissons? Les grappes mûres sous lesquelles le cep fléchit, les moissons dorées qui couvrent la plaine sont-elles donc plus sacrées que les aveux d'un cœur qui a battu sur le nôtre, que les paroles apportées sur nos lèvres par des lèvres ardentes? Si la terre que nos aïeux nous ont transmise est une partie de nous-mêmes, si nous devons lutter de toutes nos forces pour la garder tout entière, devons-nous livrer à la curiosité oisive le secret des affections que nous avons inspirées, que nous avons partagées? N'est-ce pas aliéner notre cœur et le cœur qui a vécu en nous?

Toutes ces objections si graves, si évidentes, sont exposées par M. de Lamartine avec une parfaite franchise, et pourtant M. de Lamartine a passé outre, et nous avons les *Confidences.* Ce livre si impatiemment attendu, qui excitait chez les admirateurs des *Méditations,* des *Harmonies*, de *Jocelyn*, une curiosité si vive, a-t-il pleinement répondu à toutes les espérances que le titre seul avait éveillées? Je ne le crois pas. Il y a sans doute dans les *Confidences* des pages pleines de grâce et d'entraînement, empreintes d'une naïveté délicieuse, des pages qui luttent de jeunesse et de fraîcheur avec les *Méditations* et les *Harmonies;* mais, à côté de ces pages que le génie seul, et le génie le plus heureux, peut concevoir, qui vivent, qui palpitent, qui émeuvent, qui attendrissent, qui amènent les larmes au bord de la paupière, combien de pages puériles et vides! J'hésite d'autant moins à dire toute ma pensée, à exprimer sincèrement ce que j'ai senti, que je professe pour M. de Lamartine l'admiration la plus profonde. Personne, j'ose le dire, parmi ceux qui le flattent, qui lui prodiguent l'encens, qui applaudissent chacune de ses paroles, qui le placent, sans hésiter, non pas seulement à

côté de Byron et de Rousseau, ce qui est pourtant déjà un rang assez glorieux, mais à côté de Tacite et de Thucydide, personne ne met plus haut que moi le génie lyrique de M. de Lamartine. C'est assurément une des imaginations les plus fécondes, les plus spontanées, qui se soient produites, je ne dis pas seulement dans le temps où nous vivons, mais dans l'histoire entière de notre littérature. Du XVe au XIXe siècle, il n'y a pas en France un poëte qui puisse se comparer à M. de Lamartine pour la sincérité, la profondeur des émotions, pour l'abondance et la richesse des images; il est, dans ma conviction, notre génie lyrique par excellence. Si chez lui la forme n'a pas toujours toute la pureté, toute la perfection désirable, ce défaut est amplement racheté par la grâce souveraine, par la grandeur des images qu'il appelle au secours de sa pensée. Pour lui, la poésie lyrique n'est pas une œuvre laborieuse, mais la vie même de son âme. Il chante comme il respire, sans que sa volonté intervienne. Dans les *Méditations*, dans les *Harmonies*, l'étude ne joue aucun rôle; les stances les plus élégantes, les strophes les plus rapides et les plus riches semblent n'avoir rien coûté. Eh bien! il y a telle page des *Confidences* où nous retrouvons avec bonheur toutes ces rares qualités, tous ces dons précieux qui n'appartiennent qu'au génie; mais plus d'une fois aussi, en lisant l'histoire des premières années du poëte, en voyant la puérilité, l'insignifiance des détails, on ne peut se défendre d'un mouvement d'impatience. Vainement voudrait-on soutenir que les moindres actions, les moindres paroles, les moindres pensées d'un homme illustre intéressent les contemporains et la postérité; cette thèse, qui ne peut être défendue d'une façon absolue, change d'ailleurs d'aspect quand le poëte écrit lui-même sa biographie. Je conçois,

j'excuse sans les accepter, les détails minutieux que Boswell nous donne sur Samuel Johnson, les contes et les anecdotes que Lockhart prodigue en nous racontant la vie de Walter Scott; mais, si Johnson et Walter Scott eussent tenu la plume au lieu de Boswell et de Lockhart, malgré ma vive admiration pour l'historien de la poésie anglaise, pour l'imagination enchanteresse du conteur écossais, je serais moins indulgent. Quelle que soit la grandeur du génie poétique résolu à s'étudier lui-même, quelle que soit l'importance du rôle qu'il a joué dans le mouvement littéraire de son temps, l'homme qui raconte sa vie ne peut impunément franchir certaines limites. S'il ne sait pas s'arrêter à temps, il arrive nécessairement à fatiguer l'attention. M. de Lamartine s'est plus d'une fois heurté contre l'écueil que je signale, et vraiment c'est grand dommage; car les *Confidences*, débarrassées des pages *inutiles* qui ralentissent ou plutôt qui paralysent le récit, deviendraient un livre charmant. L'enfance du poëte, sa première éducation, où l'étude proprement dite tient si peu de place, où le cœur se développe si librement, si heureusement, sont racontées avec une grâce, une vérité que je ne me lasse pas d'admirer. Jamais, je crois, la piété filiale ne s'est montrée plus éloquente, jamais la reconnaissance ne s'est exprimée avec plus d'effusion, jamais l'affection maternelle n'a été célébrée plus dignement. Toutes ces leçons données en présence de la nature, sans le secours des livres, tous ces conseils qui empruntent tour à tour l'élan de l'espérance ou l'humilité de la prière, sont retracés par M. de Lamartine avec une abondance, une limpidité, qui rappellent et qui expliquent les plus admirables élégies de sa jeunesse. En assistant à ces matinées delicieuses, qui sont autant d'actions de grâce à la Divinité, à ces soirées

recueillies qui s'achèvent sous l'invocation de la Providence, il est impossible de ne pas reconnaître, de ne pas étudier avec une curiosité religieuse le germe précieux qui plus tard devait s'épanouir en odes, en élégies ; cette étude donne aux premières années du poëte un intérêt tout-puissant.

Quant aux amours ossianiques de M. de Lamartine avec Lucy, j'avoue franchement que je les verrais disparaître sans regret, et même avec joie. Cette passion, qui ne dit rien au cœur, parce qu'elle ne vient pas du cœur, qui naît d'une lecture et se révèle dans une amplification d'écolier, ne peut attendrir personne. L'auteur condamne justement cette pièce, et je me vois à regret forcé de lui donner cent fois raison. Dira-t-on qu'il n'est jamais inutile de comparer les premiers essais d'un poëte illustre aux œuvres de sa maturité? J'accepte volontiers cette comparaison, pourvu qu'elle repose sur des œuvres également sincères; mais une amplification qui n'exprime aucun sentiment, qui se compose tout entière de réminiscences, ne peut offrir aucun sujet d'étude, et malheureusement la pièce ossianique adressée à Lucy se trouve placée dans cette condition. C'est pourquoi je pense que M. de Lamartine eût agi très-sagement en la supprimant.

L'épisode de Graziella commence d'une façon délicieuse. Au moins, dans cette passion, il y a quelque chose de vrai. Si le poëte n'est pas sincèrement épris, et la fin du récit ne le prouve que trop ; si, malgré sa jeunesse, qui devrait allumer dans son cœur un foyer de tendresse, il se laisse adorer, comme Goëthe par Bettina, sans éprouver un seul des sentiments qu'il inspire; s'il accepte l'admiration et l'extase comme un tribut légitime, l'amour de Graziella pour le jeune étranger est tour à tour plein de

grâce, d'abandon, de confiance, calme dans sa douleur, résigné jusque dans son désespoir. Cette pauvre fille qui s'enfuit pour ne pas épouser son cousin qu'elle ne peut aimer, qui s'enfuit sans dire un mot de plainte ou de reproche à l'homme qu'elle aime de toutes les forces de son âme, offre un mélange touchant d'exaltation et de naïveté. Le poëte a raison de pleurer sur la mort de Graziella comme sur une faute que nul repentir ne saurait effacer. Quand on a le bonheur de rencontrer sur sa route un cœur aussi pur , aussi candide , aussi passionné , fût-on incapable de partager l'amour qu'on lui inspire, il faut le traiter avec respect, avec piété, et ne pas l'abandonner comme un hochet inutile après s'être donné le spectacle de cet amour condamné au désespoir. Je voudrais pouvoir louer les vers que M. de Lamartine a consacrés à la mémoire de Graziella ; je voudrais trouver dans l'expression de sa douleur, de son remords, un accent sincère, une éloquence pénétrante. Pourquoi faut-il que je sois forcé de juger l'œuvre du poëte aussi sévèrement que l'action, à jamais regrettable, sans laquelle cette œuvre ne serait pas née ? Il y a sans doute dans l'amour de Graziella quelques détails dont la vérité peut être contestée, et qui n'appartiennent pas précisément à la Mergellina : parfois l'héroïne de Procida oublie son origine, et laisse échapper des paroles empreintes d'un caractère un peu trop pastoral ; mais ces taches légères disparaissent dans le ton général du récit. La lecture de *Paul et Virginie* est une des scènes les plus attendrissantes dont j'aie gardé le souvenir. Cette intelligence, presque sauvage, qui s'éveille à la poésie en écoutant l'histoire de deux enfants épris l'un de l'autre, a quelque chose de singulièrement émouvant. Il semble que le nom de Bernardin de Saint-Pierre ait porté bon-

heur à M. de Lamartine, car les pages qui nous retracent cette lecture, plusieurs fois interrompue par les sanglots de Graziella, ont une simplicité, une sobriété de style que Bernardin ne désavouerait pas.

L'épisode de Graziella donne aux *Confidences* une grande valeur poétique. Je regrette bien vivement que l'auteur n'ait pas compris la nécessité de clore son récit à la mort de Graziella. Les deux derniers livres de ses souvenirs sont très-loin assurément d'offrir le même intérêt, la même émotion. Ses réflexions chagrines sur le retour de Napoléon, sur la retraite du roi, ne plairont à personne. Le portrait de Joseph de Maistre ne révèle pas une connaissance profonde des *Soirées de Saint-Pétersbourg.* La touchante figure de Marguerite ne rachète pas la monotonie et la sécheresse de ces deux derniers livres.

Raphaël forme la seconde partie des *Confidences.* A cet égard, le doute n'est pas permis, et l'auteur a pris soin de le prévenir en attribuant à son héros une ode signée de son nom, l'ode adressée à M. de Bonald. Il faut donc voir dans *Raphaël,* non pas un roman, comme le titre semblerait l'indiquer, mais une étude autobiographique. Si M. de Lamartine, pour continuer ses *Confidences*, a changé la forme du récit, c'est qu'il espérait sans doute trouver dans cette forme nouvelle une plus grande liberté. Les quelques pages qui précèdent *Raphaël* nous confirment dans cette conjecture. Pouvait-il, en effet, parlant en son nom, dire de lui-même ce qu'il dit de Raphaël ? Pouvait-il vanter l'admirable beauté de son visage, l'expression angélique de son regard ? Pouvait-il se promettre la gloire de Raphaël, de Mozart ou de Dante ? Il a trouvé plus naturel d'adresser à son héros les louanges qui, pour avoir quelque valeur, ne doivent pas s'échapper des lèvres mêmes de

l'homme qui les reçoit. Je lui pardonne bien volontiers ce puéril artifice, et je n'aurais pas songé à le signaler, s'il n'y avait entre ces premières pages et le corps même du récit une intime relation. En douant si richement son héros, en lui prodiguant si étourdiment les plus hautes facultés, il excite dans l'âme du lecteur une si prodigieuse attente, que les plus grandes pensées, les sentiments les plus purs, les espérances les plus élevées, les regrets les plus sincères, demeurent au-dessous de l'idéal que nous avons rêvé. Il y a longtemps qu'on l'a dit : dans l'ordre poétique, aussi bien que dans la vie réelle, il faut toujours se montrer avare de promesses ; autrement on se condamne à rester bien loin de son programme. Comment voulez-vous que le lecteur juge avec indulgence un héros qui peut à son choix devenir Dante, Raphaël ou Mozart, concevoir, enfanter, selon son caprice, *l'École d'Athènes*, *la Divine Comédie* ou *Don Juan?* Le poëte aura beau faire, il ne contentera jamais pleinement l'attente du lecteur.

Toutefois, malgré ce vice capital, l'épisode de Raphaël mérite d'être étudié sérieusement. Il y a dans ce livre des qualités éminentes, des éclairs que le génie seul peut rencontrer. Si M. de Lamartine s'est trompé, il est curieux de voir comment il se trompe ; car l'erreur d'une intelligence comme la sienne est toujours féconde en enseignements.

Raphaël est arrivé au désenchantement par le désordre. Il a gaspillé sa jeunesse, gaspillé son cœur ; livré à des passions éphémères, ou plutôt à des caprices qui ne laissent dans la mémoire aucune trace profonde, il voit s'énerver de jour en jour les facultés puissantes qu'il a reçues du ciel. L'oisiveté agit sur son intelligence comme le

déréglement sur son cœur. L'ennui le dévore, et l'orgueil lui ferme toutes les carrières en lui montrant partout un but indigne de son ambition. Raphaël, parvenu à sa vingtième année, croit sincèrement avoir épuisé toutes les émotions de la vie. Les passions ne l'attirent plus, car elles n'ont plus rien à lui apprendre, il croit en connaître tous les secrets. Au lieu de s'avouer franchement le néant des plaisirs tumultueux qu'il a pris pour le bonheur, il se drape dans sa tristesse et dit adieu aux affections humaines, comme s'il avait perdu sans retour, comme s'il ne devait jamais retrouver la faculté d'aimer. Au lieu de chercher dans l'accomplissement du devoir le renouvellement de ses forces usées par l'oisiveté, il accuse les hommes d'injustice, d'aveuglement, il se dit méconnu et se croise les bras ; au lieu de montrer ce qu'il sait, pour dessiller les yeux de ses juges, il s'enferme follement dans la solitude et l'inaction. Personne, je crois, ne contestera la vérité du caractère tracé par M. de Lamartine. Toute proportion gardée, bien entendu, le type de Raphaël s'offre à nous presque à chaque pas. Il nous arrive rarement de rencontrer des âmes assez fières, assez contentes d'elles-mêmes pour se promettre tour à tour la gloire du Sanzio, d'Alighieri ou de Mozart : un tel souhait, qu'il ne sera jamais donné aux facultés humaines de réaliser, n'appartient qu'aux génies privilégiés ; mais combien de fois n'avons-nous pas entendu proclamer la légitimité de l'oisiveté en face de l'injustice ! combien de fois cette thèse désolante n'a-t-elle pas été soutenue devant nous ! Tout homme âgé de vingt ans, chez qui l'étude a éveillé l'ambition, dès qu'il ne se trouve pas à sa place, s'attribue le droit de ne rien faire pour conquérir le rang qu'il croit mériter, et l'inaction, fille de l'orgueil, le condamne au néant. Je

n'hésiste donc pas à remercier M. de Lamartine d'avoir sondé, d'une main hardie, la plaie qui dévore tant d'intelligences. Il a montré dans l'analyse du mal une habileté consommée, malheureusement il n'a pas indiqué avec autant de précision le remède qui doit le guérir.

Mais l'homme qui dit adieu aux passions s'abuse étrangement sur ses forces ; en rêvant pour son cœur un avenir sans trouble, sans agitation, il conçoit un espoir insensé. S'il a en lui la faculté d'aimer, s'il a senti un seul jour le besoin d'inspirer une affection profonde, il faudra tôt ou tard que cette faculté trouve son emploi, que ce besoin soit satisfait. Les natures vraiment riches, vraiment fécondes, ne peuvent se dérober à l'amour. L'inaction du cœur ne convient qu'aux natures indigentes, et Raphaël ne tarde pas à l'éprouver. Il se croit protégé contre l'amour par une cuirasse impénétrable, et à peine a-t-il quitté le théâtre de ses égarements, que son cœur rendu à lui-même retrouve toute sa faiblesse en retrouvant toute sa pureté.

La solitude, en le dégageant des affections menteuses qui l'avaient envahi, lui rend toute sa jeunesse, et Raphaël, qui croyait avoir dit aux passions un éternel adieu, qui se glorifiait de son indifférence, qui regardait d'un œil dédaigneux les âmes assez crédules pour aimer avec un entier abandon, sent tout-à-coup se réveiller en lui le besoin impérieux qu'il se flattait d'avoir réduit au silence ; mais son imagination, nourrie de rêverie et de tristesse, se transforme à son insu et donne à ses désirs une direction nouvelle. Il a connu le plaisir dans toute son ardeur, et le plaisir, incessamment renouvelé, ne l'a pas rassasié. Seul maintenant avec la nature, avec Dieu qui la remplit et la gouverne, ramené malgré lui au souvenir des joies

qu'il croyait éternelles, dont il comprend maintenant toute la misère, il dépouille peu à peu le vieil homme, il conçoit pour le plaisir, pour le trouble des sens un mépris qui va jusqu'à méconnaître la limite des forces humaines : le voluptueux devient mystique. L'homme qui, la veille, ne concevait d'autre bonheur que l'ivresse des sens, qui prenait en pitié, qui raillait amèrement toutes les affections qui se proposent le dévouement comme loi suprême, le voilà maintenant qui réserve pour lui-même, pour sa vie d'hier, toute sa colère, toute son ironie, tout son mépris. Cette réaction, si naturelle chez les âmes généreuses, a trouvé dans M. de Lamartine un observateur studieux, un peintre fidèle. Toutes les métamorphoses que j'ai tâché d'indiquer sont racontées dans *Raphaël* avec une rare vivacité d'expression. Le lecteur a sous les yeux l'âme du héros, et le voit d'heure en heure se relever, se rajeunir ; un tel tableau, pour nous intéresser, demandait un pinceau habile ; il fallait que le philosophe se cachât sous le poëte, sans oublier pourtant le véritable caractère de la tâche qu'il avait entreprise. M. de Lamartine me paraît avoir pleinement compris toutes les conditions que j'énumère ; il a victorieusement résolu le problème qu'il s'était posé.

L'objet de cet amour mystique auquel Raphaël est préparé par la solitude et la rêverie n'est pas dessiné avec moins de puissance et d'habileté. Julie, orpheline de bonne heure, au lieu de garder comme un guide fidèle et sûr l'éducation religieuse de sa jeunesse, a exercé sa pensée sur toutes les questions scientifiques. Mariée à l'âge de dix-huit ans, elle a trouvé, dans le vieillard dont elle porte le nom, un ami dévoué dont l'affection toute paternelle ne lui laisse pas le temps de former un souhait, mais dont l'intelligence ne reconnaît d'autres vérités que celles qui peuvent

se démontrer mathématiquement ou par le témoignage des sens. Julie, sous la conduite d'un tel maître, aborde sans frayeur, sans dégoût, sans impatience, toutes les énigmes que Dieu a proposées à la curiosité humaine. Depuis le brin d'herbe qu'elle foule au pied jusqu'aux astres qui gravitent dans l'espace, elle étudie tout ; elle interroge d'un œil curieux les trois règnes de la nature, depuis les entrailles de la terre jusqu'à l'organisation de l'homme. Tout ce que la raison peut comprendre, tout ce que les sens peuvent enseigner à l'intelligence, Julie, pour contenter son mari, se résigne à l'étudier. Dans cette contemplation assidue du monde extérieur, l'esprit de la jeune fille acquiert, on le comprend sans peine, une pénétration singulière. Sans poursuivre avec prédilection un ordre déterminé de vérités, sans marcher résolûment sur les pas de Newton, de Linnée ou de Bichat, Julie entasse dans sa mémoire toutes les idées générales dont la réunion forme la science moderne. Elle ne s'attache pas à connaître tous les détails techniques dont se compose la démonstration de ces idées ; elle accepte comme vrai tout ce qui est accepté par l'intelligence de son mari, et accorde à ses leçons une confiance absolue. Une jeune fille ainsi élevée n'a rien de séduisant, je l'avoue; mais nous ne devons pas oublier que *Raphaël* n'est pas un roman. Puisque M. de Lamartine nous raconte sa vie, nous ne pouvons trouver mauvais qu'il nous offre le portrait d'une femme savante, si cette femme a joué dans sa vie un rôle important, si elle a laissé dans son cœur une trace profonde. D'ailleurs, cette femme savante, qui veut tout connaître, qui fait de la vérité son unique passion, et qui n'accepte pour vrais que les faits démontrés par le raisonnement ou le témoignage des sens, n'est pas, comme on pourrait le craindre, taillée sur le modèle d'Ar-

mande. Elle n'est pas savante pour se montrer savante; malgré les trésors amassés dans sa mémoire, elle demeure modeste. Elle écoute et comprend ce qui se dit autour d'elle, sans éprouver jamais le désir d'étaler son savoir.

Mais, après avoir abordé tous les problèmes dont se compose la connaissance du monde extérieur, après avoir étudié toutes les causes secondes, Julie ne va pas au-delà ; en possession de toutes les vérités que nos yeux peuvent apercevoir, elle ne s'élève pas jusqu'à la cause première, jusqu'à la vérité suprême, jusqu'à Dieu. J'ai entendu blâmer sévèrement l'athéisme de Julie, et je dois dire que je ne partage ni l'étonnement ni la colère que cet athéisme a excités chez bien des lecteurs. Oui, sans doute, une femme athée n'a rien qui plaise à l'imagination, rien qui attire le cœur, je le reconnais volontiers ; mais l'auteur de *Raphaël* pouvait-il dénaturer la vérité, pouvait-il douer de foi cette âme incrédule ? Puisqu'il raconte et n'invente pas, nous devons accepter comme lui toutes les singularités de la femme qu'il a nommée Julie, mais qui a vécu d'une vie réelle, qu'il a vue, qu'il a entendue, dont il se souvient, dont il nous offre l'image. Julie savante, Julie athée, n'est pas une héroïne de roman, qu'importe? puisque *Raphaël* n'est que la suite des *Confidences.*

L'athéisme de Julie donne à son affection pour Rapahël quelque chose d'étrange qui nous blesse d'abord, qui nous éloigne, mais qui bientôt excite notre curiosité et nous attache, comme une plante inconnue dont la famille reste encore à deviner. Les entretiens de cette jeune femme avec l'homme qu'elle aime, la raison sévère et la tendresse profonde qui se révèlent dans toutes ses paroles, l'union inexpliquée de cette intelligence qui n'a ni âge ni sexe et de ce cœur plein de jeunesse et de passion, sont des traits

que le goût pourrait désavouer dans une fiction, mais que nous devons accepter dans une biographie. On se demande avec effroi à quelle race appartient cette créature qui parle de Dieu en souriant, et qui pourtant s'émeut et s'attendrit en présence des merveilles de la création. Le bonheur qu'elle éprouve à se trouver près de Raphaël, à s'appuyer sur son bras, à gravir avec lui les roches escarpées, à s'égarer en l'écoutant dans les sentiers solitaires, ne semble pas pouvoir se concilier avec les études austères qui ont jusque-là rempli sa vie, avec l'incrédulité qu'elle a puisée dans la science, et pourtant Julie savante et athée, mais sincèrement éprise de Raphaël, est une figure pleine de charme et d'intérêt. Par quel miracle inespéré M. de Lamartine a-t-il su fondre dans une harmonieuse unité cette raison et ce cœur qui semblent s'exclure ? comment a-t-il amené sur les lèvres de la même femme des paroles tour à tour dérobées au *Système du Monde* et aux pages les plus ardentes de *la Nouvelle Héloïse?* comment Laplace et Rousseau empruntent-ils la même voix ? Je ne vois qu'une seule manière de répondre à cette question : c'est d'admettre la sincérité parfaite du narrateur. L'invention, réduite à ses seules ressources, n'eût jamais trouvé moyen de surmonter une telle difficulté; pour en triompher, M. de Lamartine n'a eu qu'à se souvenir.

Nous devons d'ailleurs à l'athéisme de Julie une scène vraiment sublime. Cette jeune femme qui, depuis dix ans, a vécu de la seule vie de l'intelligence, qui n'a compris, qui n'a cherché le bonheur que sous la forme de la vérité, qui a vu dans la pensée élévée à sa plus haute puissance le premier des devoirs humains, et qui pourtant n'a jamais compris la vérité tout entière, se transforme et se rajeunit dès qu'elle aime, et l'attendrissement ouvre à son intelli-

gence tout un monde nouveau, le monde des idées morales et religieuses. Dans la solitude et l'indifférence, elle demeurait incrédule ; la science du monde extérieur ne lui montrait dans la vie qu'une épreuve douloureuse, sans dédommagement, sans récompense ; l'amour profond et sincère lui révèle Dieu. Julie arrive à la foi par la reconnaissance. L'amour qu'elle ressent, l'amour qu'elle inspire, inonde son cœur d'une joie si abondante et si pure; la nature, dont elle croyait avoir pénétré tous les secrets, se montre à elle sous un aspect si merveilleux et si nouveau, qu'elle monte jusqu'à Dieu par la pensée pour s'agenouiller à ses pieds, pour le remercier, pour le bénir, pour saluer en lui la cause première et suprême, la source éternelle de toute vérité. Or, sans l'athéisme de Julie, sans l'incrédulité obstinée qui nous frappe d'abord si douloureusement, nous n'aurions pas cette scène admirable, cet entretien délicieux où l'âme de la jeune femme se régénère par l'attendrissement, où le bonheur devient clairvoyance, où le besoin d'exprimer l'émotion toute-puissante qui la domine enseigne à sa bouche un nom nouveau, le nom du Créateur. Les pensées que les deux amants échangent entre eux, l'ivresse de leurs aveux, qu'ils ne se lassent pas de renouveler, ces paroles d'amour qui ne changent jamais, qu'ils entendent et répètent toujours avec un bonheur nouveau, leurs espérances qu'ils confondent, composent un dialogue plein de grandeur et de passion. C'est tour à tour la gravité sévère de la philosophie, la grâce, la tendresse de la poésie, la vérité parlant, comme au cap Sunium, une langue harmonieuse et pénétrante, l'amour soupirant comme sur le balcon de Juliette quand le jour se lève et que l'alouette se met à chanter. Par un bonheur singulier, M. de Lamartine a trouvé moyen de concilier l'éternelle jeunesse de la pas-

sion et l'éternelle splendeur de la vérité. Le passage de l'incrédulité à la foi, la leçon donnée à l'intelligence par le cœur, sont racontés par M. de Lamartine avec une limpidité qui ne laisse rien à désirer. Nous assistons avec bonheur à l'initiation de cette âme qui s'ignore; nous écoutons avec ivresse, avec attendrissement, toutes les paroles qui s'échappent de cette bouche frémissante, et quand Julie, éclairée d'une lumière divine, remercie le Créateur, nous respirons plus à l'aise, notre poitrine se dilate comme si nous quittions l'air humide de la vallée pour l'air pur et généreux de la montagne.

L'amour de Julie pour Raphaël est d'une chasteté irréprochable ; mais cette chasteté n'a pas le caractère qu'elle devrait avoir pour exciter en nous une émotion profonde. Ne faut-il pas, en effet, qu'elle soit un sacrifice, un combat, une victoire, pour mériter notre admiration ? Or, Julie, pour conserver sa pureté, pour demeurer, après l'aveu de son amour, ce qu'elle était avant de connaître, avant d'aimer Raphaël, n'a pas de luttes à soutenir, pas de combats à livrer. Jamais son sang ne s'allume ; jamais son regard troublé ne se détourne avec effroi du visage de son amant, jamais les battements de son cœur ne retentissent jusqu'à ses tempes comme le bruit lointain du marteau sur l'enclume; jamais sa langue paralysée par l'émotion ne balbutie des paroles incohérentes, inachevées. Belle et pâle comme une statue de Paros, elle ne peut, comme Galatée, s'animer sous l'haleine ardente de son amant. Elle aime, mais son amour, que les anges comprennent sans doute, son amour n'a rien d'humain ; car son cœur, en s'éveillant, n'a rien changé à l'immobile froideur de ses sens. Et quand Raphaël, seul avec elle, enivré de sa beauté, la supplie de se donner à lui, comment se défend-elle ? comment im-

pose-t-elle silence à ces vœux ardents, à ces prières dont chaque parole est un danger ? Est-ce au nom du devoir ? Mais Julie, qui ne croit pas en Dieu, et qui ne conçoit pas la morale sans la religion, Julie ne croit pas au devoir. Elle se donnerait à son amant sans remords, sans honte ; en livrant sa beauté, qui ne lui appartient pas, puisqu'elle est engagée par un serment, elle ne s'imposerait aucun sacrifice; si elle se rendait aux prières de Raphaël, sa conscience ne gémirait pas ; l'abandon de sa beauté ne lui coûterait ni une larme ni un soupir. Dans les bras de son amant, elle serait aussi calme, aussi contente, aussi fière d'elle-même que si elle n'avait trahi aucun serment. Quelle puissance protége donc sa beauté contre l'amour de Raphaël ? La pudeur est muette dans son âme aussi bien que la loi morale. L'étude austère, l'étude exclusive du monde visible ne voit dans la pudeur, comme dans la conscience qu'un rêve d'enfant. Julie elle-même, comme si elle prenait plaisir à doubler le danger, Julie confesse à son amant qu'elle se donnerait à lui sans remords, qu'elle ne craindrait, après le premier abandon, ni les reproches de sa conscience, ni les reproches du monde. Pourquoi donc refuse-t-elle à Raphaël le don de sa beauté ? Pour dompter la passion de son amant, pour contenir son ardeur, pour le désarmer, pour se rendre invulnérable, elle n'a qu'un mot à prononcer, et ce mot suffit pour élever entre l'amour et la beauté un mur d'airain : elle ne pourrait se donner sans mourir. Elle ne mourrait pas de honte, de désespoir, elle n'expierait pas sa faute par une mort volontaire, elle n'a jamais conçu, elle ne peut concevoir une telle pensée. Son cœur éclaterait et le sang inonderait sa poitrine : c'est l'avis des médecins. Quel amant ne reculerait devant cette parole menaçante ! Raphaël renonce à la possession de Julie, car il ne peut

souhaiter un bonheur que Julie paierait de sa vie. Une telle défense, il faut bien le dire, n'a rien de poétique. La chasteté sans combat, dans le silence des sens, la chasteté présentée comme moyen de conservation, réduite à une question de physiologie, perd toute sa grandeur, et la figure de Julie qui, avant ce triste aveu, semblait animée d'une grâce angélique, se ternit tout-à-coup après cette révélation. Et non-seulement la chasteté de Julie perd ainsi toute valeur morale, mais la résignation même de Raphaël est sans mérite. L'amant qui lutte contre ses désirs, pour épargner un remords à la femme qu'il aime, peut s'applaudir de son sacrifice comme de l'accomplissement d'un devoir; mais renoncer à la possession d'une femme pour ne pas la tuer, s'éloigner d'elle pour ne pas avoir sa mort à se reprocher, n'est-ce pas l'action du monde la plus vulgaire ?

Le défaut général de *Raphaël*, qui se retrouve presque à chaque page, c'est l'abus de l'infini. Ce défaut se montre aussi parfois dans les *Confidences*; mais il n'a pas, comme dans *Raphaël*, un caractère systématique. Il semble que M. de Lamartine, en nous racontant cet épisode de sa vie, ait résolu, dès les premières pages, de transfigurer les personnages et le paysage où il les plaçait. Il ne peut se résigner à nous montrer les hommes et les choses avec les proportions que Dieu leur a données; il veut à chaque instant les agrandir, en changer la couleur, l'expression. Il se complaît tellement dans ce travail, il confond si assidument les trois règnes de la nature, il prête si volontiers aux pierres la vie des plantes, aux plantes la pensée humaine; il traite avec un dédain si superbe, il répudie si obstinément, comme indigne de son pinceau, tout ce qui se présente à lui sous une forme déterminée; il efface avec

tant de persévérance toutes les limites qui marquent nettement le commencement et la fin d'une figure, d'un sentiment, d'une pensée ; il professe pour le monde fini au milieu duquel nous vivons un mépris si constant ; il nous emporte si souvent dans le monde de l'infini, que le regard ébloui se fatigue à le suivre. L'attention la plus vigilante ne suffit pas toujours pour deviner le sens caché au fond de ses paroles. L'esprit du lecteur a beau interroger l'image, il ne réussit pas constamment à pénétrer l'intention du poëte. L'infini, que nous pouvons rêver, mais que nos yeux ne peuvent apercevoir, perd bientôt son prix, et nous rebute, comme une idée vulgaire, dès qu'on veut nous en parler à chaque page. Or, je ne crois pas être injuste envers M. de Lamartine en lui adressant ce reproche. Qu'il s'agisse, en effet, d'un rocher, d'un chêne, d'un lac, d'un torrent, d'une figure humaine, il ne consent presque jamais à peindre ce qu'il a vu ; il ne se résigne pas à nous offrir le spectacle que ses yeux ont contemplé. Il commence par prodiguer les couleurs ; puis, quand les couleurs lui manquent, il se réfugie dans l'infini, et nous perdons de vue tout ce qu'il a voulu nous montrer.

Il se trouvera sans doute des amis complaisants qui vanteront cette méthode comme un prodige de grandeur et de puissance, qui loueront comme une merveille, comme une faculté divine cette confusion de couleurs, ce mépris pour les lignes nettement déterminées, pour les contours franchement accusés ; pour moi, je le déclare sans hésiter, dût-on me traiter d'esprit mesquin, cette passion obstinée pour l'infini viole une des lois les plus importantes de la poésie, la variété. Ce dédain pour les lignes et les couleurs du monde réel imprime à tous les récits, à toutes les descriptions, une singulière monotonie. Notre intelligence est

ainsi faite, nous ne comprenons pas la variété sans la précision. Dès que les lignes et les contours deviennent vagues, indéterminés, l'uniformité remplace la variété ; dès que l'infini envahit, absorbe toute chose, efface toutes les nuances, confond toutes les pensées, l'émotion poétique se dénature, et n'est plus qu'un éblouissement.

Le style de *Raphaël*, au lieu de nous montrer nettement ce que le poëte a senti, ce qu'il a voulu, ce qu'il a espéré, nous offre presque toujours trois ou quatre images entre lesquelles nous devons choisir. L'auteur, comme s'il craignait le reproche d'indigence en avouant sa prédilection, en choisissant lui-même l'image qui rend le mieux sa pensée, se complaît dans la profusion, et prodigue la lumière sans diriger les rayons sur les figures qu'il veut éclairer. Le style de *Raphaël* ressemble à ces ébauches où le peintre, délibérant avec lui-même, n'ayant encore rien décidé d'une manière définitive, essaie tour à tour les lignes et les tons qui se présentent à sa pensée. On dirait que M. de Lamartine tient à nous prouver qu'il possède une palette opulente, et ne veut pas prendre la peine de peindre.

Les commentaires qu'il annonce, qui doivent nous expliquer les *Méditations*, les *Harmonies* et *Jocelyn*, qui nous diront le jour et le lieu où chaque pièce a été composée, seront-ils conçus d'après le même système, seront-ils écrits dans le même style que les *Confidences* et *Raphaël ?* Il est permis de le craindre, et cette conjecture n'est pas la seule qui nous afflige. En nous racontant les moindres circonstances de sa vie poétique, en nous disant comment, en quelle occasion sont nées les élégies que nous lisons avec un pieux recueillement, les hymnes radieux qui ont enchanté notre jeunesse, les odes ailées qui nous ont emportés dans le monde des visions, M. de Lamartine,

j'en ai grand'peur, va ramener à des proportions prosaïques les plus merveilleuses inspirations. Quand nous saurons jour par jour, heure par heure, ce qu'il a pensé; quand nous pourrons rattacher une anecdote à toutes les pièces qui, maintenant, empruntent au mystère même de leur naissance un charme idéal, le génie à qui nous devons les *Méditations* et les *Harmonies* ne gagnera rien en puissance, en grandeur. Quand le mystère se sera évanoui, quand la réalité biographique aura encadré toutes les figures qui nagent maintenant dans une atmosphère voilée, aurons-nous sujet de nous réjouir? Je n'ose l'espérer. Ce que les *Confidences* et *Raphaël* ont commencé s'achèvera dans les commentaires. Julie n'a-t-elle pas déjà fait tort à Elvire? M. de Lamartine nous promet vingt pièces nouvelles, *méditations* et *harmonies*. Un tel attrait ne suffit-il pas pour donner au recueil de ses œuvres une seconde jeunesse! Qu'il produise : c'est la loi, c'est le devoir de son génie; qu'il renonce à commenter; en nous expliquant le développement de sa pensée, il n'ajoutera rien à notre admiration et ne contentera qu'une frivole curiosité.

La voie où il s'engage est une voie funeste, qu'il y prenne garde. A force d'étudier si constamment les moindres particularités de sa vie passée, il finira par fermer son intelligence au mouvement des hommes et des choses qui s'agitent autour de lui. Uniquement occupé à se comprendre lui-même, il ne comprendra plus l'histoire qui se fait sous ses yeux. Il saura nous dire à quelle heure sont écloses ses moindres pensées, et les événements d'hier, ceux d'aujourd'hui, perdront pour lui leur sens prophétique; les passions qui nous entraînent, les droits pour lesquels nous combattons, deviendront pour lui comme une langue in-

connue. Quelque grand qu'il soit dans le domaine poétique, et nous lui avons rendu pleine justice, il s'abuse étrangement, s'il croit que le seul charme de sa parole enchaînera longtemps l'attention publique. S'il persiste à vouloir nous entretenir de lui-même, loin de grandir, comme il le croit peut-être, il s'amoindrit, il se perd. Quoi qu'il puisse faire, il n'effacera pas la gloire qui s'attache à son nom; mais la valeur incontestable de ses premières œuvres ne sauvera pas de l'oubli, d'un oubli prochain et légitime, les pages qu'il voudra consacrer au récit de sa vie. Qu'il détourne les yeux de lui-même, qu'il aborde enfin l'histoire; mais qu'il accepte sans réserve toutes les conditions de cette mission difficile. Qu'il n'écrive plus pour distraire les femmes oisives, mais pour nourrir la pensée des hommes sérieux. Qu'il écoute nos conseils, et nous lui pardonnerons de grand cœur les *Confidences* et *Raphaël*.

1850.

III.

LES ROMANS ET LES CONFIDENCES.

Je comparerais volontiers la préface de *Geneviève* à la thèse soutenue par Pic de la Mirandole; dans cette préface, en effet, il est question de tout ce que l'homme peut savoir, et même de quelques autres choses. Pour ma part, je ne connais pas de préface plus imprudente, c'est-à-dire plus riche en promesses. Si mademoiselle Reine, couturière à Aix, à qui cette préface est dédiée, a pris la peine ou plutôt a eu le courage de la lire d'un bout à l'autre, sans en passer une ligne, sans rien abandonner au caprice des conjectures, sans mouiller le pouce pour tourner les feuillets inachevés, je la tiens pour une intelligence très-exercée, éprouvée par des études très-variées; quelle que soit la modestie de sa profession, je n'hésite pas à la classer parmi les femmes les plus éclairées de la Provence, et j'estime que toutes les académies où la langue d'oc est en honneur feraient très-bien de lui envoyer un brevet accompagné d'une églantine d'or !

A parler sérieusement, il est impossible de lire, sans étonnement, et sans effroi, la nomenclature des hommes et des livres que M. de Lamartine passe en revue, de toutes les renommées qu'il interroge, de toutes les œuvres qu'il

condamne comme inutiles au peuple, comme écrites dans une langue que le peuple n'entend pas. Je ne peux pas mesurer précisément le développement qu'a reçu l'intelligence de mademoiselle Reine, je ne sais pas à quels livres elle s'est adressée pour commencer, pour compléter son éducation. Les vers qu'elle a récités à M. de Lamartine, et que l'auteur de *Geneviève* nous a confiés, ne peuvent rien nous apprendre à cet égard. Écrits ou non dans une mansarde solitaire, ils sont tellement circonscrits dans l'étude et l'expression des sentiments personnels, qu'ils ne supposent pas le commerce des livres. Pour écrire de tels vers, il suffit d'avoir connu la solitude, d'avoir rêvé, d'avoir pleuré ; le savoir que les livres nous enseignent n'a rien à démêler avec ces naïfs épanchemens. Mais si mademoiselle Reine est vraiment plus savante qu'elle ne veut le paraître, si elle a employé ses dimanches à de bonnes lectures, si elle a feuilleté le passé, si elle connaît quelque peu l'histoire générale de l'Europe, si les jeunes filles dont elle a surveillé l'enfance ont bien voulu lui prêter, comme elle dit, quelques-uns des poëtes qui enchantaient leurs loisirs, il me semble qu'elle n'a pu, sans sourire, entendre ou lire la conversation encyclopédique de M. de Lamartine. Il n'y a en effet qu'une seule manière de caractériser cette étrange conversation : M. de Lamartine aime à parler des choses qu'il ignore. Parler des choses étudiées, analysées, après de longues lectures, après des méditations persévérantes, n'est, à ses yeux, qu'une tâche sans valeur, digne tout au plus des esprits vulgaires ; mais deviner, par l'intuition toute-puissante du génie, le sujet, le sens et la portée d'un livre quelconque sans prendre la peine de le feuilleter ou même de l'ouvrir, à la bonne heure, voilà qui est vraiment grand, vraiment hardi, vraiment digne d'ad-

miration. S'il se rencontre par hasard quelques esprits chagrins, quelques intelligences mesquines, qui font du savoir la première condition de la parole, il faut les renvoyer à l'école d'où ils sont sortis, d'où ils n'auraient jamais dû sortir. S'ils se permettent de plisser la lèvre avec une dédaigneuse ironie, en voyant dans la préface adressée à mademoiselle Reine, Socrate chargé d'expliquer Platon au peuple d'Athènes, ou, ce qui revient au même, Platon déclaré inintelligible sans le secours de Socrate, il ne faut tenir aucun compte de cette impertinente ironie. Est-ce que pour parler de Platon il est absolument nécessaire de l'avoir lu ? Est-ce que pour citer le nom de Socrate il est indispensable de se rappeler que Platon l'a mis en scène dans plusieurs de ses dialogues, et notamment dans le *Phédon* et dans *le Banquet?* De pareils scrupules ne sont pas faits pour arrêter un poëte qui se prend au sérieux, un poëte pénétré de ses droits, de ses priviléges. La science acquise par l'étude n'appartient qu'aux petits esprits; la vérité devinée est la seule dont les poëtes puissent s'enorgueillir. Jusqu'à présent, nous avions cru que Platon nous expliquait Socrate; il faut renvoyer aux pédants cette absurde billevesée. Nous savons maintenant, par la préface adressée à mademoiselle Reine, que Platon, pour être compris du peuple d'Athènes, aurait eu besoin du secours de Socrate. Il reste bien encore une misérable objection : on peut se demander si Platon, en écrivant ses dialogues, voulait recruter ses lecteurs dans l'Agora, s'il n'exigeait pas de ses disciples, de ses auditeurs, des études préliminaires, s'il ne mesurait pas le développement de sa pensée, l'éclat de sa parole, la délicatesse de l'analyse et la splendeur des images à l'intelligence, aux exercices dialectiques de ses élèves. Étant donné le but que Platon se proposait,

est-il permis de condamner le ton de sa pensée, le ton de son langage? Pour admirer le *Phédon*, faut-il absolument y retrouver la naïveté du *Bonhomme Richard ?* Je ne sais pas comment mademoiselle Reine résoudra toute ces questions, je ne sais pas même si elle prendra la peine de les poser. La mort de son moineau et les larmes qu'elle répand sur cette perte irréparable ne lui laissent guère le temps de songer à Platon. Tandis qu'elle arrange ses regrets en strophes éplorées, comment pourrait-elle se demander si la philosophie de l'académie est vraiment populaire, si le *Phèdre* et l'*Alcibiade*, le *Gorgias* et le *Criton* sont destinés à l'enseignement de la foule? Après avoir pleuré son moineau, mademoiselle Reine reprend son ourlet ou sa brodederie. Que Platon nous explique Socrate, ou que Socrate nous explique Platon, peu lui importe, et je ne saurais blâmer son insouciance.

Quoique le lecteur ne doive pas s'attendre à trouver dans la préface d'un roman un modèle d'érudition, cependant il est difficile de lire, sans étonnement et même sans dépit, les innombrables bévues qui émaillent la préface de *Geneviève*. Pour relever ces bévues, il n'est pas besoin d'avoir vécu pendant dix ans dans le commerce assidu des bénédictins. On trouverait sans peine, sur les bancs mêmes du collége, des censeurs capables de les montrer du doigt. Les historiens et les poëtes de l'antiquité latine ne sont pas jugés par M. de Lamartine avec plus de clairvoyance et de sagacité que les historiens et les poëtes de l'antiquité grecque. Tite-Live et Tacite, Horace et Virgile ne sont pas mieux appréciés que Socrate et Platon. L'Angleterre et l'Italie moderne sont condamnées avec la même étourderie. A proprement parler, tous ces jugements qui ne reposent sur aucun fait, qui ne peuvent se justifier par

aucune preuve, ne sont qu'une longue table de proscription. Partant de cette donnée, très-contestable assurément, qu'il faut créer pour le peuple une littérature entièrement nouvelle, dont il n'existerait, à son avis du moins, aucun modèle dans le passé, il vanne hardiment les noms les plus célèbres de l'Europe moderne, et n'y trouve que paille et poussière. Dante n'est pas traité plus respectueusement que le Tasse, car la *Divine Comédie*, n'est pas plus que la *Jérusalem délivrée* écrite pour le peuple, dans une langue spéciale qui n'ait rien à démêler avec les écoles et les académies. Cette méprise est d'autant plus singulière que M. de Lamartine a longtemps séjourné en Italie, et ne peut ignorer la popularité de la *Divine Comédie* en Toscane et de la *Jérusalem délivrée* dans le royaume de Naples. Il pourrait me répondre que les octaves du Tasse ont été traduites en plusieurs dialectes qui s'éloignent de la langue littéraire, que les gondoliers de Venise les chantent en dialecte vénitien, les pêcheurs de la Mergellina en dialecte napolitain. Cependant, à Naples, à Venise, il n'est pas rare de voir le texte même du Tasse entre les mains de lecteurs très-peu lettrés dans le sens technique du mot. Quant à la *Divine Comédie*, elle se chantait, du vivant même de l'auteur, dans les faubourgs de Florence, et nous savons, par les contemporains du poëte, qu'il s'arrêta un jour pour écouter quelques tercets de son *Enfer* chantés par un forgeron.

Que Milton ne soit pas populaire, que les controverses théologiques placées près des plus ravissantes descriptions puissent rebuter et décourager les lecteurs qui ont donné douze heures de la journée à des travaux manuels, c'est une vérité qui n'a pas besoin d'être démontrée, et pourtant les ouvriers, les laboureurs de l'Angleterre et de l'É-

cosse, qui connaissent la Bible beaucoup mieux que la plupart des ouvriers de notre pays, sont préparés à la lecture, à l'intelligence de Milton. Je veux bien accorder que Milton, par la forme trop souvent elliptique de son langage bien plus encore que par la nature même de ses pensées, s'adresse aux lecteurs lettrés : au moins faut-il avouer que l'Angleterre possède dans Shakspeare un poëte vraiment populaire. Depuis *Othello* jusqu'à *la Tempête*, depuis *le Roi Lear* jusqu'aux *Joyeuses Commères de Windsor*, il n'y a pas une pièce de Shakspeare qui ne plaise aux matelots aussi bien qu'aux élèves d'Oxford et de Cambridge. Pour aimer *Hamlet*, pour le comprendre et l'admirer, il n'est pas nécessaire de l'analyser à la manière de Goëthe et de Tieck. Shakspeare lui-même ne lirait peut-être pas sans étonnement ce que l'Allemagne a dit de lui ; peut-être aurait-il quelque peine à se reconnaître dans la première partie de *Wilhelm Meister*. Si Shakspeare n'a pas vraiment mérité le nom de poëte populaire, il faut renoncer à mettre les mots d'accord avec les idées.

Si Bossuet et Pascal ne sont pas des écrivains populaires, il me semble que Molière et La Fontaine peuvent prendre place à côté de Shakspeare. *L'École des Femmes* et *le Bourgeois gentilhomme* s'adressent à la foule aussi bien qu'*Hamlet* et *Othello*. Quant aux fables de La Fontaine, s'il est ridicule d'en charger la mémoire des enfants, puisqu'ils ne peuvent les comprendre, il est hors de doute que tout esprit bien fait, dans la chaumière et l'atelier comme dans les châteaux et les académies, les admire et les aime.

La bévue commise par M. de Lamartine à propos de l'Espagne est, je crois, plus étrange et plus inattendue que toutes celles que j'ai signalées jusqu'ici. L'auteur de *Geneviève* enveloppe dans le même dédain, toujours au

nom de son idéal populaire, Cervantes, Lope et Calderon. Il voit dans *l'Alcade de Zalamea*, dans *la Dévotion à la Croix*, comme dans *don Quichotte*, la parodie de la chevalerie. Je ne m'arrête pas à relever tout ce qu'il y a d'exclusif et d'étroit dans le jugement porté sur Cervantes par Montesquieu, et répété depuis un siècle comme un arrêt sans appel. Je me contente de demander comment Calderon, le plus chevaleresque des poëtes, peut être accusé de parodier la chevalerie ; ou M. de Lamartine n'a j'amais lu une page de Calderon, ou les pages qu'il a lues n'ont laissé aucune trace dans sa mémoire. Ai-je besoin d'ajouter que Cervantes, Lope et Calderon sont populaires au-delà des Pyrénées dans la plus large acception du mot, et méritent leur popularité ?

Non content de passer en revue les principales littératures de l'Europe ancienne et moderne, comme s'il voulait seulement prouver à quel point il les ignore, M. de Lamartine ajoute à cette étrange déclamation, qui ne repose sur aucun fait, un nouveau traité sur la manière d'écrire l'histoire. A quoi bon ce traité en tête de *Geneviève?* Le devine qui pourra : quant à moi, je me déclare incapable de résoudre cette question. Comme *Geneviève* est un épisode de la vie privée, je ne devine pas à quel propos M. de Lamartine s'est cru obligé de tracer, pour les futurs historiens, un programme dont plusieurs parties demeureront sans doute éternellement à l'état de projet.

S'adressant toujours à mademoiselle Reine, trop bien élevée pour le contredire, après lui avoir successivement proposé plusieurs méthodes nouvelles pour écrire l'histoire, après avoir pris pour point de départ la diversité des races, le sentiment religieux, l'industrie, la liberté, après avoir obtenu de son interlocuteur, ou plutôt de son audi-

teur unique et patient, la condamnation de toutes ces méthodes comme étroites, exclusives, insuffisantes, il arrive enfin à ce qu'il prend pour l'idéal complet de l'histoire. Et quel est cet idéal? Il ne faut pas une grande sagacité pour le deviner : le lecteur a déjà sur les lèvres le nom du livre qui doit servir de modèle aux futurs historiens, le type qui doit servir à juger toutes les œuvres destinées à nous retracer le développement moral et politique des nations : c'est l'*Histoire des Girondins.* S'il est quelquefois utile de ne pas trop douter de soi-même ; s'il est bon, pour persévérer dans l'accomplissement de la tâche commencée, de se confier dans ses facultés, il est toujours dangereux de voir dans cette tâche accomplie le dernier mot de la science humaine, le dernier mot de l'art humain, et pourtant, quoique M. de Lamartine ne dise pas précisément : Je vois dans l'*Histoire des Girondins* l'idéal de l'histoire, il est bien difficile de se méprendre sur le sens et la portée de sa pensée ; il est impossible de ne pas tirer des prémisses qu'il pose la conclusion que j'énonce. Les préceptes qu'il développe avec tant de complaisance, avec une joie si évidente, avec un orgueil si naïf, étaient écrits, à l'en croire, avant l'*Histoire des Girondins.* Il se trouvera sans doute plus d'un lecteur qui n'acceptera pas à cet égard l'affirmation de M. de Lamartine et voudra voir dans ces préceptes un souvenir plutôt qu'un programme. Que l'auteur se laisse ou non abuser par sa mémoire, peu importe ; que, réunissant le rôle d'Aristote au rôle d'Homère, il ait fait sa Poétique après avoir écrit son Iliade, ou qu'il ait prévu ce qu'il voulait faire : c'est un point difficile à éclaircir. Il affirme que son traité sur la manière d'écrire l'histoire a précédé son livre sur les Girondins, et je ne puis pas lui prouver qu'il

se trompe. Tout mon droit se réduit à juger l'œuvre et le précepte : or l'*Histoire des Girondins* est encore présente à toutes les mémoires. J'aurais mauvaise grâce à contester la popularité de ce livre, ce serait nier l'évidence ; mais, en acceptant le fait, je ne renonce pas à le discuter.

Oui, sans doute, l'*Histoire des Girondins* est un livre populaire ; est-ce à dire que ce soit un bon livre ? Je ne le pense pas ; je ne crois pas qu'il soit permis de le penser. Sans vouloir même insister sur l'étrange mobilité des principes d'après lesquels l'auteur juge les hommes et les choses, si toutefois il est permis d'appeler principes des idées qui se dérobent à l'analyse, au nom desquelles M. de Lamartine condamne et amnistie tour à tour toutes les causes, à ne considérer que sa méthode, je me demande par quel côté ce livre appartient à l'histoire. Depuis les historiens de l'antiquité jusqu'aux historiens de l'Europe moderne, certes les modèles ne manquent pas. Je ne crois pas à la nécessité de reproduire, servilement, tel ou tel type consacré par une longue admiration. Je conçois très-bien que l'historien de la révolution française, ayant à choisir entre les *Muses* d'Hérodote et l'*Histoire Florentine* de Machiavel, entre Tacite et Thucydide, s'attribue le droit de n'imiter aucun de ces maîtres illustres ; mais au moins faut-il qu'il n'oublie jamais le but réel de l'histoire : le récit des faits. Qu'il juge les événements avec plus ou moins de sagacité, selon la mesure de son intelligence, nous ne pouvons pas exiger de lui une pénétration constante, une clairvoyance à toute épreuve : au moins pouvons-nous exiger qu'il raconte avant de prononcer son arrêt. Eh bien ! dans l'*Histoire des Girondins*, le récit est presque toujours absent ; les faits proprement dits, les faits d'un intérêt public sont à peine retracés. Quand l'auteur renonce à la déclamation,

quand il consent à raconter, ce n'est pas l'histoire qu'il raconte, c'est la biographie anecdotique des personnages avant l'heure où ils entrent en scène. Comme il n'apporte pas dans le choix de ces anecdotes une critique sévère, comme il ne prend pas soin de les trier avant de nous les offrir, comme il les accepte à peu près de toute main, il arrive à son insu à oublier l'histoire pour le roman, et c'est précisément par le roman que les *Girondins* ont réussi. Les partis qui divisaient la France à la fin du siècle dernier ne sont ni classés ni jugés avec l'austérité ou la simplicité que l'historien ne doit jamais oublier ; mais le roman nous introduit dans la vie intérieure de tous les personnages, et les esprits oisifs dévorent avidement cette puérile parodie de l'histoire. Ce livre trop vanté n'enseigne rien à l'ignorance, ne rappelle rien à ceux qui savent : c'est un assemblage d'épisodes racontés parfois avec entraînement, mais qui ne laissent dans la mémoire aucune trace durable, et enveloppent de ténèbres toutes les notions de moralité politique.

Il est facile de comprendre que la préface de *Geneviève* excite dans l'âme du lecteur crédule une immense curiosité. Cette revue rapide de toutes les littératures, déclarées insuffisantes pour les besoins du peuple, donne à tous le droit d'attendre une œuvre absolument nouvelle. Si les intelligences éprouvées déjà par de nombreuses déceptions ne se laissent pas prendre à cette amorce, la foule, qui n'est pas prémunie contre le danger, espère trouver dans *Geneviève* un récit d'un genre ignoré jusqu'ici. L'espérance de la foule est-elle justifiée? Personne, je crois, ne pourra dire oui après avoir lu *Geneviève.*

Geneviève, d'après le témoignage de M. de Lamartine, est le nom vrai du personnage qui figure dans *Jocelyn*

sous le nom de Marthe. Dans l'intérêt de *Jocelyn*, je crois que l'auteur eût bien fait de ne pas nous raconter l'histoire de Geneviève ; la création poétique aurait gardé plus de jeunesse et de fraîcheur. L'abbé Dumont, des premières *Confidences*, loin d'ajouter quelque chose à la valeur de Jocelyn, a plutôt terni l'éclat de cette admirable figure ; je crains bien que Geneviève ne diminue la grandeur de Marthe, comme l'abbé Dumont a diminué la grandeur de Jocelyn. Geneviève, j'en conviens, est un modèle d'héroïsme et de dévouement ; mais son héroïsme, pour se montrer à nous dans toute sa splendeur, aurait besoin de se développer dans un épisode unique. Or, cette condition si impérieuse semble avoir échappé à l'intelligence de M. de Lamartine. L'auteur de *Geneviève*, au lieu de nous montrer la principale figure de son récit dans une action unique et simple, a multiplié les épreuves imposées à cette fille généreuse, et presque effacé la douleur de ces épreuves en s'efforçant de les rendre vulgaires. L'heure vraiment poétique, vraiment grande, est celle où Geneviève, pour sauver l'honneur de Josette, de sa sœur qu'elle aime avec une passion toute maternelle, se donne pour la mère de l'enfant que Josette a mis au monde ; mais ce dévouement, si admirable en lui-même, est entouré de circonstances si banales, qu'il produit à peine la moitié de l'effet qu'on pouvait en attendre. L'amour de Josette pour le maréchal-des-logis qui tombe de cheval devant sa porte, l'emprisonnement de la sage-femme, la dureté du juge qui interroge Geneviève, loin d'agrandir la figure de l'héroïne, la réduisent aux proportions de la réalité la plus prosaïque. Ce n'était vraiment pas la peine de tonner si fièrement contre toutes les littératures pour raconter une histoire de village avec tant de prolixité. Cependant je serais injuste en-

vers M. de Lamartine, si je ne reconnaissais pas qu'il y a dans son livre une cinquantaine de pages vraiment attendrissantes. Les fiançailles de Geneviève avec le colporteur, son retour à Voiron et la colère de Josette en apprenant qu'elle va perdre sa sœur, sont bien racontés, quoique le nombre des mots ne soit pas en rapport avec le nombre des idées. Les caresses et les sanglots des deux sœurs exciteraient en nous une émotion plus profonde, si l'auteur ne prenait pas à tâche d'épuiser les images qu'il appelle à son secours. Quand Geneviève, devenue mère à son tour, mais dont la maternité est sanctifiée par le mariage, partage le lait de ses mamelles entre son fils et un enfant trouvé qui n'a pour nourrice qu'une chèvre aux mamelles à demi taries, l'auteur, pour peindre cette exubérance de tendresse, trouve des couleurs vives et vraies. Quoique cet épisode n'occupe certainement pas le premier rang dans la pensée de M. de Lamartine, c'est, à mon avis, la meilleure partie de l'ouvrage. Quant au dénoûment, il ferait sans doute merveille dans un mélodrame : dans un récit destiné à l'enseignement du peuple, il est parfaitement déplacé. Ce dénoûment, en effet, manque à la fois de clarté et de simplicité. L'intervention imprévue de la tante du maréchal-des-logis et du juge de paix, la lutte inutile de Geneviève pour garder l'enfant qu'elle a nourri, et qui se trouve être l'enfant de Josette, excellentes sur un théâtre de boulevard, n'ajoutent rien à l'attendrissement du lecteur.

Malheureusement ces défauts ne sont pas les seuls que je doive signaler dans *Geneviève*. Si l'action principale n'est pas racontée avec toute la sobriété que le goût commande, les épisodes qui viennent se grouper autour de cette action sont à leur tour racontés avec une prolixité

désolante. Geneviève, avant de trouver un asile chez l'abbé Dumont, traverse une série d'épreuves parfois douloureuses, trop souvent puériles. Que la sœur de Josette perde sa condition parce que sa maîtresse apprend la faute dont elle s'est déclarée coupable sans l'avoir commise, c'est là sans doute une source d'émotion ; mais que Geneviève, éprise de tendresse pour un mouton, offre à son maître une part de ses gages pour conserver son nouvel ami qu'on veut mener à la boucherie, ce sentiment bien que vrai, ne saurait nous attendrir. Mieux conseillé, M. de Lamartine se fût borné à nous raconter le dévouement de Geneviève pour Josette. Il y avait dans cette action unique de quoi défrayer les quatre cents pages de son récit. Tous les épisodes qu'il a cru devoir ajouter ne sont, à proprement parler, que des hors-d'œuvre. La charité instinctive de Geneviève développée, agrandie par le sentiment religieux, s'élevant jusqu'à l'héroïsme, c'était là le sujet qu'il fallait traiter : tout le reste n'est qu'un entassement de paroles inutiles, mais, pour laisser à l'héroïsme de Geneviève toute sa valeur poétique, il fallait donner au langage la simplicité qui appartient à l'action, et ne pas comparer par exemple les yeux qui pleurent, et dont les larmes s'épuisent, à une orange pressée d'une main avide et dont le suc tarit.

Après avoir commenté *Jocelyn* en nous racontant l'histoire de *Geneviève*, M. de Lamartine revient au récit de sa vie personnelle. Les *Nouvelles Confidences* sont loin d'offrir le même intérêt que les premières. Dans les premières, en effet, on pouvait blâmer la complaisance immodérée avec laquelle M. de Lamartine parlait de lui-même, on pouvait à bon droit s'étonner des éloges sans fin qu'il se prodiguait ; en lisant les *Nouvelles Confidences*, on est

saisi d'un autre étonnement. On se demande comment l'auteur a pu croire qu'il continuait sa biographie en parlant de tout le monde, excepté de lui-même. Le premier livre des *Nouvelles Confidences* n'est qu'une galerie de portraits. A part quelques pages où M. de Lamartine nous entretient avec bonheur de l'admiration qu'il excitait chez les habitants de Mâcon, où nous voyons les jeunes filles et les vieillards groupés sur les perrons pour regarder passer le fils du chevalier, il n'est guère permis de chercher dans ce premier livre un récit autobiographique. Ou je m'abuse singulièrement, ou la plupart des lecteurs éprouveront la même impression que moi : les louanges sans nombre que M. de Lamartine donne à la beauté de sa mère, à la beauté de ses sœurs, à sa beauté personnelle, loin d'éveiller la sympathie, répandent sur toutes ses paroles une singulière monotonie. Cette profusion de beauté imprime à toutes les pensées un cachet d'orgueil qui fatigue bien vite. Que l'auteur vante la piété, la sérénité, la générosité, l'abnégation de sa mère, à la bonne heure : il y a dans ses louanges un accent de reconnaissance qui réclame, qui impose le respect; mais qu'il s'amuse à décrire sa mère comme un tableau ou une tapisserie, qu'il dresse l'inventaire de son visage sans nous faire grâce d'aucun détail, qu'il mesure la longueur des cils, la largeur des sourcils, l'épaisseur des lèvres, c'est une puérilité, un gaspillage de paroles que nous ne pouvons lui pardonner. La beauté même d'une jeune fille ne résisterait pas à cette manie de procès-verbal. Et puis, ce qu'on disait au XVIIe siècle de la description des palais et des meubles peut se dire, avec une égale vérité, de la description des vêtements et du visage. Si l'ennui s'emparait du lecteur, au temps de Molière et de madame de Sévigné, devant les festons et les astragales, il

est bien difficile aujourd'hui de parcourir, sans impatience, les innombrables descriptions du masque humain qui remplissent les *Nouvelles Confidences*. Pour donner à ces tableaux quelque intérêt, il serait indispensable d'y jeter quelque variété, et M. de Lamartine ne paraît pas y songer un seul instant. Il débute par le superlatif, continue par le superlatif, et termine comme il a commencé. Qu'il parle de sa mère ou de ses sœurs, il n'a jamais sur les lèvres que des paroles d'admiration et d'extase. Toute sa famille forme un groupe de types irréprochables que Raphaël et Titien doivent se disputer.

Ce que M. de Lamartine raconte avec un accent de vérité incontestable, dans le premier livre de ces *Nouvelles Confidences*, c'est l'ennui qui le dévorait. Cet ennui pourtant nous attristerait bien davantage, s'il n'était pas encadré dans l'expression constante de la supériorité que l'auteur s'attribue sur toutes les personnes qui l'entourent. J'admire très-sincèrement le génie lyrique de M. de Lamartine ; mais, sans vouloir lui conseiller une fausse modestie, je pense qu'il ferait bien, surtout lorsqu'il s'agit des premières années de son adolescence, de nous parler de lui-même avec plus de réserve et de sobriété : quelle que soit en effet la beauté des *Méditations* et des *Harmonies*, elle ne justifie pas les termes qu'il emploie en expliquant sa nature. Qu'une ville de province soit pour une âme poétique une source intarissable de dégoût, j'y consens. Cependant ce que M. de Lamartine dit de lui-même, le dédain qu'il professe pour toutes les figures qui passent devant lui me semble franchir la mesure de la justice. Lors même qu'il s'agirait de l'auteur applaudi des *Méditations* et des *Harmonies*, ce dédain se comprendrait à peine, car il y a partout pour les esprits attentifs de nom-

breux sujets d'étude ; et si les grandes intelligences ne se comptent pas par milliers, il y a toujours des enseignements à recueillir dans la conversation des vieillards; lorsqu'il s'agit d'un poëte dont le génie n'est encore connu que de lui-même, que de lui seul, le dédain se conçoit encore plus difficilement.

Toutefois je ne veux pas donner à mes paroles un sens trop absolu. Il y a, dans ce premier livre même, quelques portraits tracés avec habileté. Les mille riens dont se compose la vie de province sont parfois peints avec des couleurs très-vraies; la vérité même de ces portraits, le plaisir que l'auteur prend à les multiplier, accusent de plus en plus la stérilité du sujet qu'il a choisi, ou plutôt l'absence réelle du thème qu'il s'obstine à traiter. Toutes ces figures, si nettement dessinées, qui révèlent chez le poëte une si grande fidélité de souvenirs, ne sont pas le poëte lui-même. Si du moins elles exerçaient une action décisive sur la vie du narrateur, nous les verrions sons regret se multiplier ; mais toutes ces silhouettes passent et disparaissent sans laisser de trace : le poëte s'amuse à les peindre pour le seul plaisir de nous montrer son talent. Aucun de ces personnages n'a été mêlé à sa vie ; il les a vus, il les a regardés, il s'en souvient, il nous les montre, et la pleine connaissance du milieu où il a vécu n'ajoute rien à ce que vous savez de sa nature, car il a pris soin de la poser d'avance comme prédestinée. Les hommes dont il a entendu la voix, dont il a recueilli les regrets, n'ont pas éveillé en lui un sentiment nouveau, une pensée nouvelle ; le poëte est demeuré, après les avoir écoutés, ce qu'il était en revenant dans sa famille : il a continué de se livrer sans relâche à la contemplation de lui-même.

L'abbé de Lamartine semble seul faire exception. L'in-

dulgence et la bonhomie de cet aimable vieillard sont retracées par M. de Lamartine avec une prédilection qui se comprend sans peine. Il trouvait, en effet, dans le château de cet oncle mondain, l'indépendance que le frère aîné de son père lui refusait à Mâcon. Plus de contrainte, plus d'habitudes réglées, plus de journées divisées à l'avance comme les compartiments d'un damier. Promenades, rêveries sans but et sans fin, courses vagabondes dans les montagnes, solitude, méditation, rien ne manquait à cette âme éprouvée par la douleur. Le matin, il s'élançait sur un cheval impatient, et foulait la rosée; il errait à l'aventure, et, quand il avait humé l'air à pleins poumons, il rentrait pour s'ensevelir dans une autre solitude, pour causer familièrement avec tous les grands esprits des siècles passés, car l'indulgent abbé possédait une riche bibliothèque. Cette partie des *Nouvelles Confidences* est, à mon avis, la meilleure, la plus naïve, celle qui intéressera le plus sûrement. Dans la vie de Mâcon, le poëte ne respirait pas à l'aise, et, pour mieux marquer sa souffrance, il se laissait aller à d'innombrables exagérations. Pour mieux caractériser la nature lyrique de son intelligence, il amoindrissait à son insu toutes les facultés expansives des personnages qui l'entouraient. Dans le château de l'indulgent abbé, rien de pareil. Le poëte vit librement sans que personne lui demande compte de ses journées. Il dispose à son gré de l'espace et du temps. Il s'enfonce sous l'ombre des allées pour songer à celle qu'il a aimée, qu'il a perdue; il s'assied sur la mousse, au bord de la fontaine, pour écouter le bruit de l'eau sur les cailloux, le murmure des feuilles agitées par le vent, et, quand il a épuisé sa rêverie, il retourne auprès de l'abbé, qui lui raconte sa jeunesse et lui parle des salons de Versailles. Il y a dans cette

vie solitaire et indépendante, telle que nous la montre M. de Lamartine, un charme incontestable qui s'empare du lecteur; nous respirons avec bonheur l'air vif de la montagne, nous errons sans but avec le jeune rêveur, nous savourons avec délices la mélancolie et la solitude.

Cependant, comme les meilleures, les plus belles choses de ce monde ne sauraient durer éternellement, il faut bien que M. de Lamartine se décide enfin à quitter le château de son oncle, où il a passé de si douces journées. Saluce, un de ses camarades de régiment, est amoureux à Rome, et lui raconte jour par jour toutes les joies, toutes les tristesses de sa passion. La princesse Régina, mariée par sa grand'mère à un vieillard qu'elle connaît à peine, mariée à l'age de seize ans, aime Saluce de toute son âme. Pour sauver sa liberté, elle quitte Rome et vient en France. Saluce, qui l'a enlevée du couvent où elle attendait le retour de son mari, est enfermé au château Saint-Ange. Régina vient demander protection au meilleur ami de Saluce, à l'auteur des *Confidences*. Pour donner à son récit plus de mouvement et de vérité, M. de Lamartine a cru devoir, avant de parler en son nom, transcrire quelques lettres de Saluce. Ces lettres, dont plusieurs sont empreintes d'une passion énergique, n'ont sans doute pas été transcrites littéralement, car il arrive trop souvent à Saluce de parler comme le narrateur lui-même, avec une abondance de langage facile à concevoir quand elle s'allie à l'abondance même des pensées, mais dépourvue de vraisemblance dès que le nombre des pensées ne justifie pas le nombre des paroles. Une pareille contradiction ne se rencontre pas chez les hommes qui écrivent familièrement, qui épanchent leurs sentiments dans le cœur d'un ami; elle accuse

trop évidemment l'industrie littéraire pour ne pas appartenir tout entière au camarade de Saluce.

L'amour de Régina pour le jeune officier français est préparé d'une façon étrange. En admettant que la donnée principale soit vraie, il est permis de regretter que l'auteur ne l'ait pas traitée plus simplement. Je veux bien, quoique cette concession puisse paraître trop généreuse, je veux bien que Régina aime Saluce sans l'avoir jamais vu, que son amitié passionnée pour Clotilde, qui est morte dans ses bras, livre son cœur sans défense; je veux bien qu'en retrouvant dans Saluce tous les traits de celle qu'elle a chérie, elle se sente entraînée à le chérir; au moins faudrait-il nous présenter cette singulière métamorphose de l'amitié avec une plus grande sobriété de couleur. Que Régina croie encore aimer Clotilde en aimant son frère, qu'elle n'ait pas senti son cœur s'enflammer aux récits qu'elle écoutait d'une oreille avide, qu'elle ait recueilli sans défiance les louanges que Clotilde prodiguait à son frère absent, c'est une fiction que le cœur admet sans peine; mais réunir dans l'église du couvent, sur le tombeau de Clotilde, Régina et Saluce, c'est un artifice que la poésie répudie, qui appartient à l'art d'Anne Radcliffe. Le sentiment religieux que les morts nous inspirent ne se concilie pas avec les paroles ardentes qui s'échappent de la bouche des amants. Régina et Saluce agenouillés sur la tombe de Clotilde, ravis dans une mutuelle extase, Régina évanouie emportée dans les bras de Saluce, seront toujours, aux yeux d'un goût sévère, une déplorable invention. Quoique l'amour sincère soit digne de respect, il est impossible de ne pas voir dans cette scène de mélodrame une véritable profanation. Ces mains jointes pour la prière et qui s'ouvrent pour étreindre une main ardente n'offrent

à l'esprit rien de vraiment poétique. L'amitié même de Régina pour Clotilde serait plus vraie, si l'auteur, pour la peindre, eût appelé à son secours des couleurs moins vives. L'amitié de ces deux jeunes filles, telle qu'il nous la montre, loin de lutter de grâce et de candeur avec la mutuelle affection de Mina et de Brenda, se confond trop souvent avec l'amour. Les baisers que Régina prodigue aux tresses dénouées de Clotilde, l'admiration qui enflamme toutes ses paroles, conviendraient mieux à l'amour qu'à l'amitié.

Les promenades enivrées de Saluce et de Régina sous les ombrages de la villa Pamfili sont racontées avec éloquence. Pourquoi faut-il qu'ici encore le goût soit blessé par un détail étrange? La grand'mère et la nourrice, qui restent dans la calèche et attendent les deux amants, loin d'ajouter à l'intérêt poétique, nous ramènent à la réalité la plus vulgaire. Qu'une mère ferme les yeux sur la faiblesse de sa fille, le lecteur le conçoit sans peine; mais qu'elle fasse le guet, qu'elle se pose en sentinelle tandis que sa fille se livre tout entière à sa passion, une pareille complaisance, qui peut bien se rencontrer, sera toujours d'un fâcheux effet. Il n'y a guère que la nourrice qui puisse se charger d'un tel rôle.

L'enlèvement de Régina n'est pas raconté aussi simplement que je le voudrais. Le travestissement de Saluce, acceptable tout au plus pour le départ, est un non-sens au retour. S'il a raison de se déguiser pour sortir de Rome avec Régina et l'emmener dans un chariot de paysan, il est impossible d'admettre qu'il revienne seul à Rome sans reprendre les vêtements qui lui appartiennent. S'il avait résolu de se faire arrêter, il ne s'y prendrait pas autrement. Il y a dans tout cet épisode quelque chose de théâtral qui attiédit singulièment l'émotion.

L'attendrissement de l'ami de Saluce suspendu aux lèvres de Régina semble menacer d'un prochain oubli la femme qu'il a tant aimée, tant pleurée. Si l'image de Saluce ne se plaçait entre eux, le lecteur sent bien que le cœur du poëte s'ouvrirait à un nouvel amour. Cette crainte s'efface bien vite, et le narrateur revient tout entier à la douleur de Régina. Le procès s'engage à Rome. Pour que Régina soit libre, il faut que Saluce consente à s'éloigner et prenne l'engagement de quitter pour longtemps l'Italie. A cette condition, le mari de Régina promet de ne jamais réclamer ses droits, de la laisser près de sa mère. Que Saluce quitte l'Italie et que Régina revienne à Rome, telle est la transaction que proposent les hommes de loi. Cruel dénoûment pour ces poétiques amours! Saluce accepte le marché et renonce à Régina. Assurément, la résolution de Saluce semblera très-sage à tous les esprits pour qui la passion n'est qu'une chose éphémère et sans importance. Il y a même, dira-t-on, dans sa conduite, une sorte de générosité : il renonce à Régina pour lui laisser la richesse et l'éclat d'un grand nom. Tout cela est fort sensé assurément, s'il prévoit qu'un jour il cessera d'aimer Régina; mais, s'il doutait de lui-même, il ne devait pas enivrer d'amour la femme qui se donnait à lui tout entière, qui abandonnait son cœur à l'espérance d'un bonheur infini. Il est trop tard maintenant pour se montrer généreux : il fallait débuter par la franchise. Régina est libre; elle attend l'homme qu'elle aime, à qui elle a confié sa vie. Pour elle, Saluce est le monde entier. Que son amant gagne ses geôliers, qu'il s'échappe du château Saint-Ange, et Régina ne regrettera pas la richesse qu'il lui faudrait payer de son bonheur. Je comprends donc très-bien la colère de Régina lorsqu'elle apprend la résolution de Saluce. Je l'admire et

je l'aime quand elle l'accuse de cruauté, de lâcheté. Elle devine trop sûrement qu'il y a dans sa conduite plus de faiblesse encore que de vraie générosité. Il l'a aimée tant qu'il pouvait s'abandonner librement à sa passion, ou plutôt il s'est laissé aimer tant que son bonheur ne rencontrait aucune résistance. Maintenant que l'amour n'est plus un bonheur, mais un tourment, il est saisi de pitié pour lui-même et renonce à Régina pour retrouver la vie facile, la vie indépendante qu'il avait perdue. Cruauté, lâcheté! elle ne se trompe pas. La colère a déchiré le bandeau qui lui cachait la lumière. Elle se croyait aimée d'un amour infini, d'un amour qui devait défier toutes les épreuves; elle reconnaît trop tard son aveuglement. Sa fidèle nourrice maudit comme elle l'homme à qui elle a donné son cœur, et qui n'a pas le courage de le garder.

Si Régina, au début du récit, nage dans des flots de lumière, qui permettent à peine de la prendre pour une créature faite de chair et de sang, si l'auteur, en essayant de nous peindre sa beauté, nous emporte trop souvent dans les régions de la pure rêverie, si notre œil a peine à saisir les formes éthérées de ce personnage qui n'a de la femme que le nom, Régina, au dénoûment, prend victorieusement sa revanche. Malgré sa naissance, elle aime en vraie Transteverine; elle ne comprend pas l'abandon qui veut s'appeler générosité. Le cri de la passion rachète à mes yeux toute l'indécision des premières pages; il y a dans la douleur, dans la colère de Régina, autant de honte que de regret. Elle rougit de l'homme qu'elle a choisi, qui ne méritait pas son amour; elle rougit de n'être plus aimée. Cette liberté que Saluce lui rend, cette richesse qu'il lui renvoie en échange du bonheur, sont pour elle de mortelles offenses. C'est pourquoi j'accepte sans réserve la colère

de Régina ; je regrette seulement que la conduite de Saluce rappelle d'une manière trop frappante la conduite de son ami à la Mergellina. Régina est abandonnée comme Graziella ; la fille du pêcheur et la princesse romaine sont traitées avec la même cruauté : dans le cœur de Saluce comme chez l'auteur des *Confidences*, l'égoïsme a parlé plus haut que l'amour.

M. de Lamartine, en commençant ses *Nouvelles Confidences*, a cru devoir répondre aux reproches sévères qui lui avaient été adressés. Comme je suis au nombre de ceux qui ont blâmé le caractère de ses premières *Confidences*, je suis bien obligé de m'attribuer une part de sa réponse et d'en discuter les termes et la valeur. J'ai dit que les sentiments intimes du cœur ne méritent pas, à mes yeux, moins de respect que les vignes, les prés et les forêts transmis par héritage. J'ai dit qu'exposer au grand jour, raconter heure par heure, toutes ses affections, toutes ses souffrances, pour sauver la terre où l'on a vécu, peut à bon droit s'appeler une profanation. A ce reproche, que je crois très-fondé, que répond M. de Lamartine? Il établit, entre le public et ses amis, une différence très-subtile qui ferait honneur aux casuistes les plus consommés. Devant le public, être collectif, impersonnel, inconnu, il est permis de tout dire. Bien que la foule se compose de créatures intelligentes capables de comparer leurs émotions individuelles avec les émotions dont elles lisent le récit, M. de Lamartine soutient que la pudeur du cœur n'est pas un devoir devant la foule ; il va plus loin : à son avis, tout homme qui parle devant la foule, qui parle de lui-même, de ses amis, des femmes qu'il a chéries, qu'il a quittées, ne peut jamais se rendre coupable d'indiscrétion. Ainsi la parole recueillie par des milliers d'oreilles est une parole

morte, une parole adressée aux vagues de l'Océan, que le vent emporte et balaie, une parole sans écho; se confesser devant la foule, c'est converser avec soi-même; qui oserait se plaindre? qui oserait blâmer l'impudeur du pénitent? La foule n'est personne, parce que la foule est tout le monde. Ah! s'il s'agissait de parler devant un ami, devant trois auditeurs à visage connu, la franchise, poussée jusqu'à ses dernières limites, ne serait pas seulement une faute, mais un crime. Raconter notre vie à ceux qui ont vu les personnages du récit, c'est une action que la morale ne saurait amnistier; dévoiler devant la foule, offrir à sa curiosité toutes les plaies de notre cœur, c'est une action indifférente, qui défie le blâme, qui ne peut blesser personne.

Telle est en peu de mots la théorie imaginée par M. de Lamartine pour sa justification. Je me suis efforcé de la reproduire dans toute sa crudité. Je ne crois pas avoir besoin de montrer tout ce qu'elle a de puéril. La distinction établie par M. de Lamartine peut se comparer aux distinctions combattues par Pascal dans ses *Provinciales* : il n'y a là rien de sérieux, rien qui mérite une réfutation. Affirmer que l'indiscrétion est en raison inverse du nombre des auditeurs, c'est tout simplement méconnaître la valeur des mots qui jusqu'ici ont été acceptés d'un consentement unanime, comme exprimant une pensée parfaitement claire, parfaitement définie; c'est renverser toutes les notions du juste et de l'injuste, et s'attribuer un droit que la raison ne pourra jamais consacrer. M. de Lamartine avoue qu'il rougirait de raconter sa vie intime devant un cercle d'amis, et il parle sans rougir devant la France, devant l'Europe! Que sa parole soit portée aux quatre coins du monde, plus elle retentira, plus sa conscience sera tran-

quille. C'est une étrange manière de se justifier. L'amertume de sa réponse, la colère qui respire dans cette singulière apologie, montrent assez clairement que sa cause ne lui paraît pas bonne. S'il avait conscience de son bon droit, s'il était vraiment sûr de n'avoir rien à se reprocher, il parlerait d'une voix plus calme, il arrangerait ses pensées dans un ordre plus logique, et surtout il ne se laisserait pas emporter jusqu'à dire : « Réjouissez-vous, battez des mains, vous qui m'avez blâmé, vous qui m'avez accusé de sacrilége ! Toutes vos espérances, tous vos souhaits sont dépassés. J'ai vendu le récit de mes souffrances, j'ai livré aux regards de la foule les plaies de mon cœur, pour sauver les vignes et les forêts que j'avais reçues en héritage. Eh bien ! soyez contents, mon héritage n'est pas sauvé. Le salaire que j'ai recueilli n'a pas suffi pour les racheter ! » Ce mouvement oratoire étonnera le public sans le blesser, car, s'il se trouve dans la foule même que M. de Lamartine appelle impersonnelle bien des cœurs qui se sont associés à notre blâme, il n'y en a pas un qui se réjouisse de la pauvreté du poëte. Cette foule qu'il croit indifférente n'a pas appris sans tristesse qu'il lui faudrait bientôt dire adieu à l'ombre séculaire de ses forêts.

La question morale épuisée, reste la question littéraire. L'autobiographie est-elle de la part des poëtes un calcul bien entendu ? Je ne le pense pas, et mon avis repose sur des raisons tellement claires, qu'il sera, je crois, partagé par la majorité des lecteurs. Les poëtes sont des êtres privilégiés. Le nom même qu'ils portent indique le don précieux qu'ils possèdent. Ils inventent, ils créent. Avec les débris de leurs souvenirs, agrandis, transformés par l'imagination, ils composent des scènes plus belles, plus animées, plus émouvantes que la vie réelle. N'est-ce pas man-

quer à leur vocation, n'est-ce pas déchirer leurs titres de noblesse, que d'exposer à nos yeux toutes les ruines où ils ont ramassé les pierres de leur édifice? Craignent-ils de nous sembler trop grands? Est-ce de leur part modestie ou présomption? Est-ce pour ménager nos yeux qu'ils nous expliquent l'origine de leur génie? Si d'aventure ils croient ajouter à leur grandeur en nous montrant leur point de départ, ils s'abusent étrangement. Pour les admirer, pour applaudir à leurs travaux, nous n'avons pas besoin de savoir quel jour, à quelle heure ils ont connu les souffrances communes de l'humanité. Ils sont hommes, ils ont vécu de notre vie, que faut-il de plus pour nous dévoiler la source de leurs émotions, de leurs souvenirs? Le poëte qui écrit le journal de sa jeunesse change un lingot d'or en monnaie de cuivre. Il nous enseigne à ne voir dans son génie qu'une combinaison fatale d'éléments fournis par la vie réelle. M. de Lamartine n'a pas échappé aux conséquences que je signale. Il nous avait gâté Elvire dans *Raphaël*, et il vient de nous gâter Marthe dans *Geneviève*.

Quant au style des deux volumes qui m'ont suggéré ces réflexions, j'ai regret à le dire, loin d'être plus pur, plus clair, plus châtié que le style des premières *Confidences* et de *Raphaël*, il est encore plus verbeux, plus confus, chargé d'un plus grand nombre d'images inutiles, ou, ce qui est pire encore, d'images qui ne présentent aucun sens. M. de Lamartine semble avoir pris à la lettre la réponse du maître de philosophie à M. Jourdain sur la différence des vers et de la prose. Il croit que tout ce qui n'est pas vers est nécessairement prose. Or, Molière, en écrivant la réponse du maître de philosophie, n'oubliait pas les conditions rigoureuses de toute prose bien faite, c'est-à-dire de toute prose vraiment digne de ce nom. L'harmonie et

le nombre qui s'adressent à l'oreille, la clarté qui s'adresse à la raison, les images bien choisies qui donnent du relief à la pensée, ne figurent pas dans la définition de la prose donnée à M. Jourdain, et se trouvent pourtant dans la prose de *l'Avare* et de *Don Juan* comme dans la prose de Pascal et de Bossuet. Des images assemblées au hasard, si nombreuses, si éclatantes qu'elles soient, ne sont pas plus de la prose que des vers ; c'est un langage qui n'a pas de nom en littérature, que la rime n'excuserait pas et qui, sans la rime, n'est pas plus acceptable. Que M. de Lamartine ne se laisse pas abuser par la flatterie : depuis qu'il a renoncé à la poésie, il n'a pas écrit une page de prose. Ni l'*Histoire des Girondins,* ni les *Confidences,* ni *Raphaël,* ni *Geneviève* ne satisfont aux conditions que j'ai tout-à-l'heure énoncées. Or, ces conditions ne sont pas créées par ma fantaisie ; elles sont respectées par toutes les nations qui possèdent une littérature ; elles étaient connues de l'antiquité, et l'Europe moderne, en les acceptant, n'y a rien changé. Ni la richesse du génie, ni l'abondance des souvenirs ne sauraient les modifier. M. de Lamartine qui possède le don des vers, ne possède pas encore le don de la prose. Essaiera-t-il de conquérir par l'étude ce don nouveau que les abeilles n'ont pas déposé sur ses lèvres? Je n'ose l'espérer.

1850.

V.

TOUSSAINT LOUVERTURE.

Pour bien comprendre le caractère de Toussaint Louverture, il faut l'étudier surtout dans les dix années qui précèdent l'expédition du général Leclerc. Sans l'étude attentive de ces dix années, il est impossible de s'expliquer l'autorité absolue dont cet homme singulier était investi, le pouvoir dictatorial qu'il exerçait à Saint-Domingue. Il y avait dans cette nature africaine un mélange de ruse et de persévérance, de perfidie et de grandeur, qui devait lui concilier l'admiration et le dévouement de ses frères en esclavage. Toussaint avait quarante-huit ans quand la France proclama l'émancipation des noirs. Il s'était élevé lentement de la plus infime condition au rang de surveillant. Chargé d'abord de la garde des bestiaux, puis cocher du gérant de M. de Noé, dès qu'il sut lire et signer son nom, il sembla deviner la haute fortune qui lui était réservée. La révolution française le trouva dans une position qui, bien que très-modeste, avait pourtant déjà de quoi flatter son orgueil, quand il songeait à son point de départ. Aussi ne s'étonnera-t-on pas qu'il ait hésité pendant plusieurs années, avant de se prononcer pour la cause qu'il devait défendre plus tard avec tant d'énergie. Toussaint

servit dans les rangs de l'armée espagnole contre la république française, qui avait émancipé les noirs, et n'abandonna son premier drapeau que lorsque le général Laveaux lui eut promis de lui laisser, dans l'armée française, le grade de colonel qu'il avait dans l'armée espagnole. Encouragé par cette promesse, Toussaint passa du côté des Français avec une partie de son régiment ; sa défection entraîna rapidement celle de plusieurs corps de troupes de la même couleur, et Laveaux, pour reconnaître cet important service, lui conféra le grade de général de brigade. Une fois investi de ce titre, qu'il osait à peine espérer, Toussaint ne songea plus qu'à se débarrasser de son bienfaiteur. Laveaux, devinant les projets de Toussaint, le surveillait avec défiance ; mais, une révolte ayant mis le général français aux mains des noirs, Toussaint, à la tête de quelques centaines d'hommes résolus, comprima la révolte et délivra le général. Laveaux nomma Toussaint lieutenant-général, et partagea dès ce moment avec lui le gouvernement du pays. Ce partage ne pouvait contenter son ambition : il fallait à Toussaint l'autorité absolue. Pour s'en saisir, il fit nommer Laveaux représentant, et se trouva enfin maître de Saint-Domingue. Il se débarrassa des commissaires de la Convention et du Directoire comme il s'était débarrassé de Laveaux, tantôt en portant sur eux les suffrages des électeurs de la colonie, tantôt en les forçant à s'embarquer, en leur démontrant que leur présence était dangereuse pour la paix publique. La ruse, on le voit, tient autant de place que le courage dans la fortune politique de Toussaint. S'il a payé de sa personne en mainte occasion, s'il s'est montré brave sur le champ de bataille, s'il n'a jamais reculé devant le danger, son épée seule n'eût pas suffi à lui donner le pouvoir souverain qu'il convoitait. Chez ce nègre illet-

tré, qui, dans sa correspondance avec les généraux français, était obligé d'emprunter la plume d'un prêtre espagnol, il y avait autant de finesse, autant de pénétration que chez un diplomate vieilli dans les chancelleries européennes. Suivant d'un œil attentif tous les événements qui s'accomplissaient en France, toutes les transformations du gouvernement de la métropole, il réglait sa conduite sur les nouvelles qu'il recevait. La Convention et le Directoire ne l'avaient guère inquiété ; il faisait semblant d'accepter les conseils et le contrôle des commissaires que la France lui envoyait, et savait les réduire à une autorité purement nominale. En apprenant la chute du Directoire et la création du Consulat, Toussaint devina qu'il lui faudrait bientôt compter avec le maître que la France venait de se donner.

Toutefois il se rassura en voyant la guerre se rallumer. Le premier consul avait alors trop d'affaires sur les bras pour songer à Saint-Domingue, et puis, lors même qu'il eût voulu ramener la colonie sous l'autorité de la métropole, la mer n'était pas libre, et les vaisseaux français ne pouvaient pas porter à Toussaint les ordres du premier consul. La signature de la paix d'Amiens changea subitement la face des choses : en rouvrant la mer aux navires français, elle remettait les colonies sous la main de la métropole. Toussaint avait trop de sagacité pour ne pas le comprendre, et, dès qu'il connut la paix d'Amiens, il sentit la nécessité de se préparer à la résistance. Il était le premier, il voulait rester le premier, et, malgré toutes les remontrances de ses conseillers, malgré tous les avertissements de ses amis les plus dévoués, il était fermement résolu à ne rien céder de l'autorité qu'il avait conquise.

De quelle nature était cette autorité ? D'après plusieurs

témoignages qui paraissent dignes de foi, elle était sans limites, et ne pouvait se comparer qu'à l'autorité des souverains de l'Asie. Il est arrivé à Toussaint, pour châtier la révolte, de désigner, d'appeler hors des rangs les soldats qu'il jugeait plus coupables que les autres et de leur commander d'aller se faire fusiller; les soldats s'inclinaient en joignant les mains, et allaient recevoir la mort. Où trouver des exemples d'une telle soumission, si ce n'est en Orient, parmi les vizirs à qui le muet présente le lacet? Qu'on ne s'y trompe pas cependant, l'autorité despotique de Toussaint n'était pas un caprice du hasard; elle ne s'explique pas tout entière, comme on pourrait le croire, par l'incontestable supériorité de son intelligence comparée à celle de ses anciens compagnons d'esclavage devenus ses sujets; elle reposait sur une base plus solide, sur la justice. Si Toussaint, en effet, se montrait sévère, rarement il se montrait injuste. Doué d'une force herculéenne, doublant sa force par la sobriété, par l'activité, dormant deux heures, faisant parfois quarante lieues à cheval dans une seule journée, il châtiait le crime contre les personnes ou les propriétés dès qu'il le connaissait, et cette vigilance prodigieuse donnait à ses arrêts quelque chose de surnaturel. Entre le crime et le châtiment, il s'écoulait si peu de temps, que les nègres avaient fini par croire que le maître les voyait toujours, à quelque distance qu'il se trouvât. Il encourageait lui-même cette croyance par ses paroles. Il leur disait du haut de la chaire, en promenant sur son auditoire un regard impérieux : Je pars, mais n'oubliez pas que je laisse parmi vous mon œil et mon bras, mon œil pour vous surveiller, mon bras pour vous frapper. Pour ajouter encore au prestige de son autorité, Toussaint s'était composé une généalogie, il se disait petit-fils d'un roi de la côte d'Afrique,

et cette généalogie, vraie ou mensongère, était acceptée par ses sujets comme une preuve de sa prédestination. Toussaint, en acceptant l'émancipation de la race africaine dans les colonies françaises, avait cependant obligé tous ses anciens compagnons d'esclavage à reprendre la culture des terres pendant cinq ans, leur assurant le quart des produits. Satisfaits de cette liberté nominale, les nègres étaient rentrés sous le joug, et le régime nouveau auquel Toussaint les soumettait, plus dur que le régime des anciens colons, leur semblait plus facile à supporter, parce qu'ils obéissaient à un homme de leur couleur. Leur orgueil se trouvait flatté en voyant ce que la liberté avait fait d'un Africain, et ils subissaient sans murmurer l'autorité despotique de ce nouveau maître.

Les colons, rétablis dans leurs propriétés, bénissaient le gouvernement de Toussaint et ne s'étaient jamais sentis protégés plus efficacement. Loin d'appeler de leurs vœux l'intervention de la métropole dans le gouvernement de Saint-Domingue, ils ne souhaitaient, n'espéraient rien de mieux que la dictature qui avait ramené dans l'île la paix, la sécurité, la richesse. Qui pourrait jamais contenir d'une main aussi ferme quatre cent mille noirs et les obliger, tout en proclamant leur liberté, de travailler pour vingt mille blancs et vingt mille mulâtres? Quel Européen saurait jamais faire ce que Toussaint avait fait? Jamais la colonie n'avait été si prospère. En chassant les Anglais et les Espagnols, il avait donné à la partie française de nouvelles richesses. Aussi Toussaint était entouré de courtisans; malgré sa laideur, malgré son âge, les blanches ne dédaignaient pas d'assister à ses fêtes.

Y a-t-il dans un tel personnage l'étoffe d'une composition dramatique? Cette vie commencée dans la condition

la plus infime, qui franchit un à un tous les degrés de l'échelle sociale, qui, après avoir connu le pouvoir souverain, l'ivresse du combat, l'orgueil de la victoire, va s'éteindre dans une forteresse sur une terre étrangère, n'offre-t-elle pas au poëte tous les éléments d'intérêt, toutes les ressources qu'il peut souhaiter? A ne prendre dans Toussaint que l'homme politique, on trouverait déjà dans la biographie que je viens d'esquisser rapidement de quoi émouvoir, de quoi étonner, de quoi enchaîner l'attention. Si on ajoute à ce que j'ai raconté la partie intime, que j'ai négligée à dessein pour montrer plus clairement la partie publique du personnage; si, en regard de l'ambition qui a dominé toute la vie de Toussaint, on place l'amour paternel, que le premier consul avait appelé au secours de ses négociateurs pour soumettre le dictateur de Saint-Domingue; si on jette dans les bras de ce soldat sexagénaire ses deux fils Isaac et Placide, envoyés en France, confiés au Directoire comme des otages par le colonel Vincent et ramenés par le général Leclerc comme des conseillers, comme des messagers de paix, il me semble que les affections de famille opposées aux passions politiques, le père opposé au guerrier, à l'homme d'état, donnent au sujet une valeur nouvelle.

Avant de revoir ses fils, Toussaint s'était trouvé aux prises avec les affections de famille dans une circonstance moins cruelle, qu'il n'est cependant pas inutile de rappeler. Reconnaissant parmi les rebelles un de ses meilleurs lieutenants, son neveu Moïse, il n'avait pas hésité à l'envoyer devant un conseil de guerre, à sanctionner l'arrêt de mort prononcé contre lui. Il avait sacrifié Moïse pour asseoir plus solidement son autorité. En présence de ses fils, son émotion, quoique profonde, ne réussit pourtant pas à

changer sa résolution. Après avoir écouté en silence leurs prières et les conseils de M. de Coasnon, leur précepteur, il leur dit : « Choisissez, mes enfants, entre la France et votre père. » Vainement ils essayèrent de l'effrayer en lui peignant la puissance du premier consul ; malgré les douze mille soldats débarqués par l'escadre française, malgré les premières victoires de l'armée européenne, Toussaint demeura inébranlable et s'en tint à sa première réponse : « Choisissez, mes enfants, entre la France et votre père. » Certes, il y a dans cette nature quelque chose d'héroïque et en même temps de touchant. Quoique l'ambition parle en lui plus haut que le patriotisme, quoiqu'il sache très-bien que le général Leclerc ne vient pas pour rétablir l'esclavage, mais pour relever l'autorité de la métropole sur la colonie, cependant il ne demeure pas sourd à la voix de l'amour paternel, car si ses fils, sur la terre de France, étaient des otages, sur la terre d'Haïti ils ne sont que des messagers. Quoi que décide le père, la vie de ses enfants ne court aucun danger, et Toussaint ne l'ignore pas. Par une illusion facile à comprendre chez l'ambitieux, il a fait de sa cause personnelle la cause de sa couleur, et se refuse à reconnaître la suzeraineté de la France. Les prières de ses enfants n'ébranlent pas sa résolution ; mais son obstination n'a rien qui offense les plus doux sentiments de la nature, car la vie de ses enfants n'est pas en péril. Quelque parti qu'ils prennent, leur vie est sauve. S'il leur dit de choisir, ce n'est pas qu'il les aime avec tiédeur ; c'est qu'il s'abuse sur le vrai but de son ambition, c'est qu'il voit dans sa cause la cause d'un peuple entier, et qu'il croirait manquer à sa mission, trahir le rôle que Dieu lui a confié en cédant aux prières qui lui conseillent la soumission. La lutte ainsi posée, ainsi com-

prise, réunit tous les caractères de la grandeur poétique.

A quel moment faut-il prendre Toussaint pour le mettre sur le théâtre ? Quoique les trois unités recommandées par le précepteur d'Alexandre soient aujourd'hui traitées avec une dédaigneuse indifférence, je pense qu'il est bon de garder au moins l'unité d'action. Je fais bon marché de l'unité de temps, de l'unité de lieu ; quant à l'unité d'action, elle ne relève de la poétique d'aucun pays ; elle relève du bon sens, de la raison, de l'évidence, de la nécessité. Sans m'arrêter aux exemples éclatants qu'on pourrait invoquer contre ma pensée, je préfère le développement d'une action unique à l'enchaînement, si habile qu'il soit, de tous les épisodes dont se compose la vie d'un homme. Malgré mon admiration profonde pour *la Vie et la Mort du roi Jean,* j'aime mieux *Othello*, *Roméo et Juliette*, dont l'action embrasse un espace plus resserré et concentre plus sûrement l'attention. Je crois donc qu'il faut choisir dans la vie de Toussaint Louverture le moment de sa suprême puissance, c'est-à-dire l'époque du consulat. A ne consulter que la curiosité, qui trop souvent de nos jours domine les œuvres qu'on appelle dramatiques, je ne sais trop pourquoi, on pourrait se laisser tenter par les premières années de Toussaint, et vouloir nous le montrer dans l'esclavage, puis soldat dans les rangs de l'armée espagnole. Pour ma part, je ne crois pas que le goût puisse avouer une pareille tentative. Le poëte fût-il sûr de trouver pour ces tableaux des couleurs vives et variées, nous aurions encore le droit de le gourmander, car la biographie ne peut être confondue avec la poésie. Toutes les ruses employées par Toussaint pour établir, pour assurer sa puissance, sont des traits de caractère qu'il ne faut pas négliger, qui servent à dessiner sa physionomie. Ce n'est

pas une raison pour se croire obligé de mettre sous nos yeux toutes les supercheries qu'il s'est permises, toutes les embûches qui lui ont livré ses ennemis, tous les actes de duplicité dont il s'est glorifié. Depuis le général Hermona jusqu'au colonel Maitland, il a trompé, comme en se jouant, tous ceux qu'il a voulu tromper; que le poëte se souvienne de tous ces mensonges, de toutes ces trahisons, sans tenir à nous montrer qu'il les connaît. Qu'il se contente d'emprunter à la vie entière du personnage tout ce qui peut expliquer son caractère. Que ses études prennent place dans la trame de l'action, sans ostentation, sans jactance. Et si la curiosité y perd quelque chose, le bon sens y gagnera.

Y a-t-il dans le moment que je propose de quoi défrayer les cinq actes d'un poëme dramatique? Est-il possible de tirer deux mille vers de la lutte engagée entre Toussaint et le général Leclerc sans recourir à aucun épisode parasite? Je le crois fermement, et je n'ai pas besoin d'ajouter que sous le nom d'épisode parasite je ne comprends pas le combat de l'ambition et de l'amour paternel, car ce combat forme une partie essentielle de l'action. Je voudrais voir d'abord Toussaint dans tout l'éclat de sa puissance, au milieu de sa cour, inquiet et pourtant s'applaudissant de la résolution qu'il a prise. Pour demeurer fidèle à la vérité historique, il ne faudrait pas nous montrer le dictateur entouré seulement d'une cour africaine; les blancs et les blanches devraient avoir leur place dans le palais du maître. Qu'importe que l'orgueil européen soit blessé d'un tel mélange? C'est une nécessité du sujet qu'il faut accepter. Vers la fin d'une fête, aux premiers rayons du soleil, on signalerait l'approche de l'escadre, et Toussaint, rassemblant à la hâte ses lieutenants, son état-major, dicterait

les réponses à faire aux sommations du général français. Il faut que le spectateur voie Dessalines, Laplume, Maupas, et entende les ordres qu'ils reçoivent. S'il ne les entend pas, il ne conçoit pas une juste idée de la résistance désespérée à laquelle Toussaint s'est décidé.

Je ne crois pas possible de partager, sans de graves inconvénients, l'attention de l'auditoire entre les lieutenants de Toussaint. Il suffit de nous montrer à l'œuvre le plus farouche, le plus cruel de tous, Dessalines. Or, quelle était l'œuvre confiée à Dessalines? L'incendie de la ville du Cap, dès que les Français auraient mis le pied sur la terre d'Haïti. Je ne conçois pas un poëme dramatique dont Toussaint est le héros sans l'incendie du Cap. Cette affreuse résolution, trop fidèlement exécutée, est un trait indispensable dans le tableau de la défense de Saint-Domingue. Que les jansénistes littéraires ne se récrient pas, que les petites-maîtresses ne se pâment pas d'effroi, l'incendie du Cap ne doit pas être raconté; il faut qu'on le voie, il faut qu'on entende les toits se tordre sous la flamme qui les dévore, qu'on suive d'un œil éperdu les mères tremblantes qui emportent leurs enfants à travers les débris de la ville. Qu'on ne dise pas que c'est là un tableau digne tout au plus des théâtres de boulevard, et que la poésie dramatique doit répudier. Quand je demande l'incendie du Cap, je ne prétends pas effacer le poëte devant le décorateur. Le spectacle n'est ici que le cadre où le poëte doit placer sa pensée. Les colons les plus hardis se décident à se jeter dans les bras de l'armée française; les plus timides perdent leur temps en délibérations, et sont emmenés dans les mornes par Dessalines. Il y a dans ces scènes déchirantes quelque chose qui ne s'adresse pas aux yeux seulement, et dont le poëte peut tirer parti.

L'entrevue de Toussaint et de ses enfants après l'incendie du Cap transporte le spectateur dans un monde d'émotions attendrissantes. Cette entrevue, qui, par sa nature même, agite profondément tous les cœurs, rapprochée de la tâche terrible confiée à Dessalines, acquiert encore une plus grande puissance. Il faut que le père se montre à nous tout entier, avec ses angoisses, ses défaillances et que la victoire demeure pourtant à l'ambition cachée sous le manteau du patriotisme. Que M. de Coasnon remette à Toussaint la lettre du premier consul, qui commence par la flatterie et finit par la menace. Qu'il ajoute à cette lettre les promesses de Bonaparte pour lui-même, pour ses fils; que les enfants à leur tour essaient de fléchir leur père en lui montrant l'inutilité de la résistance, et qu'après l'immuable réponse de Toussaint, Placide retourne au camp français avec M. de Coasnon, tandis qu'Isaac demeure près de son père.

Ici se place fatalement une réminiscence de *Mithridate*. Le vieux Toussaint entre Isaac et Placide, comme Mithridate entre Pharnace et Xipharès, doit entretenir ses fils de ses projets, de ses espérances. Les Anglais lui ont offert la royauté d'Haïti. S'il l'a refusée pour n'appartenir qu'à lui-même, pour agir plus librement, pour dégager de tout contrôle le pouvoir qu'il a conquis et qu'il veut garder, il n'est pas trop tard pour accepter ce qu'il a refusé : une escadre anglaise peut venir le délivrer. La paix d'Amiens ne sera pas éternelle, ce n'est qu'un armistice; la France et l'Angleterre ne vivront pas longtemps en bonne amitié, et le vieux Toussaint, avec le secours d'une escadre anglaise, sera roi d'Haïti. Le lecteur devine, sans que je prenne la peine de l'indiquer, tous les développements heureux, toutes les pensées énergiques, tous les

mouvements passionnés qu'un pareil thème fournit à la poésie.

Resté seul avec Isaac, Toussaint assemble un conseil de guerre. Puisque l'incendie du Cap, puisque les récoltes livrées aux flammes, puisque la dévastation et la stérilité n'ont pas suffi pour arrêter l'armée française, puisque les soldats noirs ne peuvent tenir en plaine contre les soldats européens, il ne reste plus qu'un parti : se réfugier, se retrancher dans les mornes du Chaos; organiser dans ce dernier asile une résistance formidable; embusquer dans les gorges, dans les ravins, des tireurs invisibles dont l'œil soit sûr, dont la main obéisse à l'œil, qui frappent et tuent sans que les rangs éclaircis puissent savoir où adresser leur vengeance. Que chacun des officiers appelés au conseil donne librement son avis; qu'il indique les points à fortifier, les embuscades les plus sûres, les ravins les plus profonds, les plus escarpés, et que l'auditoire, en écoutant cette terrible délibération, comprenne qu'il s'agit pour Toussaint d'un dernier effort, d'un effort désespéré. Qu'Isaac, malgré les études paisibles au milieu desquelles il a vécu, se sente électrisé, et jure de mourir près de son père.

Enfin Toussaint est retranché dans son dernier asile, dans les mornes du Chaos. Cette forteresse, bâtie par la main de Dieu, semble éloigner non-seulement le danger, mais la pensée même d'un assaut. Quelle armée assez téméraire, assez folle, pour s'aventurer dans ces gorges dont l'œil n'aperçoit pas le fond ? Et pourtant le général Leclerc ordonne l'assaut. Repoussé plusieurs fois, il revient plus déterminé, plus rapide, plus audacieux. Toussaint et ses lieutenants se défendent comme des géants, comme des héros; mais la discipline et le sang-froid l'emportent sur le courage et la

colère. Toussaint essaie en vain de mourir les armes à la main, il est forcé de se rendre. Cette dernière partie de l'action semble appartenir au Cirque-Olympique, et pourtant je ne crois pas que la poésie dramatique doive la dédaigner. Qu'on se rappelle, en effet, l'admirable parti que Shakspeare et Schiller ont su tirer de pareilles données; ils n'ont pas banni de leurs poëmes les évolutions militaires, et ils ont eu raison, car, si le tumulte d'une bataille convient mieux à l'épopée qu'au théâtre, il n'est pas impossible, au milieu même du fracas des armes, de laisser aux personnages toute leur grandeur, toute leur liberté. C'est pourquoi je pense que le poëte peut, sans puérilité, offrir à nos yeux la défense de Toussaint dans les mornes du Chaos : qu'il ne craigne pas de brûler un peu de poudre; s'il a pris au sérieux la composition de son œuvre, s'il a dessiné à grands traits la physionomie des acteurs, le spectacle, si tumultueux qu'il soit, ne réussira jamais à distraire l'auditoire du but que l'auteur s'est proposé. Le spectacle n'est puéril que lorsque, au lieu d'encadrer la pensée, il la remplace, comme nous l'avons vu trop souvent. Il peut arriver que la foule applaudisse et ne s'aperçoive pas de la méprise; mais elle se ravise bientôt, et le poëte qui s'est trompé au point de substituer le plaisir des yeux à l'enseignement, à l'émotion, qui a oublié le cœur et l'intelligence, reconnaît qu'il a fait fausse voie. Si cette pensée avait besoin d'être démontrée, il nous suffirait d'ouvrir l'histoire littéraire de ces vingt dernières années. Combien d'œuvres applaudies pour le spectacle et aujourd'hui abandonnées, oubliées, parce que l'intelligence et le cœur demeuraient inoccupés en les écoutant!

Certes je n'ai pas la prétention de tracer en quelques lignes le programme d'un poëme dramatique. Ma pensée,

qu'on le sache bien, est beaucoup plus modeste. J'indique franchement ce que j'aperçois de poétique dans la vie de Toussaint Louverture, ce qui me semble convenir au théâtre. Quant à la mise en œuvre de ces éléments, c'est une question délicate, qui ne peut être résolue sans de mûres réflexions, et que je n'essaie pas de résoudre en ce moment. Comparons maintenant l'histoire au drame de M. de Lamartine. Je me crois dispensé de déclarer qu'à mes yeux l'histoire n'est pas la règle suprême de la poésie; à cet égard, ma profession de foi est faite depuis longtemps. Toutefois la comparaison que je propose, poursuivie avec sincérité, n'est jamais stérile. S'il arrive en effet que la poésie demeure au-dessous de l'histoire, si, au lieu de dominer la réalité, de l'agrandir en l'interprétant, elle substitue aux ressorts naturels que l'histoire lui fournit des moyens puérils et mesquins, n'aurons-nous pas le droit de la déclarer infidèle à sa mission?

Le premier acte du drame nouveau est conçu comme le début d'un opéra. Les danses et les chants servent à encadrer un morceau lyrique, la *Marseillaise* noire, récitée comme une leçon, commentée par les personnages qui l'écoutent. Le refrain, répété en chœur, donne le signal de la danse. Je ne veux pas bannir le chant de la poésie dramatique, je crois même qu'employé à propos il peut donner plus de vivacité à la représentation des scènes populaires; mais il faut, pour atteindre ce but, que le chant tienne peu de place et ne détourne pas l'attention de la pensée principale. Or, dans le premier acte de *Toussaint Louverture*, le chant n'a guère moins d'importance que la déclamation. Les strophes de la nouvelle *Marseillaise*, qui célèbre la délivrance de la race africaine, qui prêche le pardon, la concorde, sont écoutées avec distraction.

Pourquoi ? Parce que le chant et la danse tiennent autant de place que la poésie. Le thème choisi par M. de Lamartine pour ce morceau lyrique contredit d'une façon singulière la marche entière de l'action. Le poëte prêche le pardon, la concorde, et l'auditoire, placé sur la scène, embrasse, quelques instants après, la guerre avec ardeur. L'histoire nous suggère à ce propos deux remarques importantes. Quand Bonaparte envoya le général Leclerc à Saint-Domingue, l'émancipation des noirs était déjà vieille de dix ans, et si les nègres ne jouissaient pas de la liberté que l'assemblée constituante leur avait accordée, ce n'était pas la métropole qu'ils devaient accuser. En second lieu, le chef de la colonie savait très-bien que l'expédition française ne venait pas rétablir l'esclavage. Cette *Marseillaise*, qui se comprenait dix ans plus tôt, sous l'assemblée constituante, n'est-elle pas, sous le consulat, un véritable hors-d'œuvre ?

La dernière strophe à peine achevée, nous entendons la plainte élégiaque d'une jeune mulâtresse. Adrienne, nièce de Toussaint Louverture, aime d'un amour passionné le fils aîné du dictateur, que M. de Lamartine a baptisé du nom d'Albert. Il y a certainement de la grâce dans les vers récités par Adrienne, pourtant sa plainte serait plus touchante, si elle se traduisait avec moins de prolixité. Était-il nécessaire de coudre à la donnée historique un roman amoureux ? Je ne le crois pas. Les événements qui vont s'accomplir sont trop grands, trop terribles, pour que le roman ne s'efface pas devant l'histoire. L'amour d'Adrienne pour Albert, si habile que se montre le poëte, ne signifie pas grand'chose, au milieu d'une guerre qui moissonne quelques milliers de têtes.

Au second acte, nous voyons Toussaint entouré de ses

lieutenants. L'escadre est signalée. Dans quelques heures, l'armée française mettra le pied sur la terre de Saint-Domingue. Il s'agit d'organiser la résistance. Toussaint n'hésite pas; son parti est pris depuis longtemps. Ses lieutenants écoutent ses ordres avec soumission. Cependant, à quelques paroles qui leur échappent et que Toussaint n'entend pas, le spectateur comprend qu'ils n'ont pas pour leur chef un dévouement absolu, qu'ils sont jaloux de sa grandeur et se défient de son ambition. Resté seul, le dictateur commence un monologue assez étrange qui ne convient ni au temps, ni au lieu, ni au personnage. Il s'attendrit, s'apitoie sur les douleurs de sa mission, comme Moïse au pied du mont Sinaï, avant de recevoir les tables de la loi. Il tremble devant l'immense responsabilité dont il s'est chargé, il frémit devant l'énormité de sa tâche. Et comme si les quatre cent mille noirs dont il tient le sort entre ses mains ne suffisaient pas à l'épouvanter, il parle des millions d'âmes qu'il sauvera par sa prudence ou perdra par sa témérité. Qu'on nous permette une question très-prosaïque, mais très-naturelle. Est-il probable que Toussaint ignore le nombre de ses sujets? Ce monologue, qui, par les images bibliques, rappelle le législateur des Hébreux, se conçoit difficilement dans la bouche du chef africain. M. de Lamartine, croyant agrandir le personnage, n'a réussi qu'à le dénaturer. Sans m'arrêter à la vraisemblance rigoureuse, dont la poésie n'a pas à s'inquiéter, je me demande si Toussaint, homme de ruse et de persévérance, peut se laisser emporter par la rêverie si loin de la réalité. Que l'Africain illettré parle avec abondance, qu'il trouve pour sa pensée des images variées, je le veux bien. Encore faut-il que sa pensée s'accorde avec son caractère.

Un moine dont les leçons ont tiré son intelligence des ténèbres, qui a fait de l'esclave un homme, le surprend au milieu de son anxiété. Toussaint songe à ses enfants livrés en otages, et recule maintenant devant la guerre qu'il appelait tout-à-l'heure. Le moine, par une singulière application de la foi catholique, le ramène à sa première résolution. « Tu trembles pour tes enfants, s'écrie-t-il en lui montrant le Christ; Dieu n'a-t-il pas sacrifié son fils pour le salut du genre humain ? » Pour un croyant, l'argument n'a pas une grande valeur, car il est impossible de séparer la rédemption de la résurrection. Si le Christ s'est fait homme pour mourir sur la croix et racheter le genre humain, il n'a pas renoncé sans retour à sa nature divine ; il est remonté vers son père et doit juger un jour les hommes qu'il a sauvés. Pour peu que Toussaint se souvienne des leçons du moine qu'il écoute, il doit trouver la comparaison assez maladroite. Dieu, en sacrifiant son fils, savait que d'un mot il le rappellerait à la vie; quel père peut invoquer le même privilége ? Toussaint se laisse pourtant convaincre par cet argument plus que douteux, et s'agenouille aux pieds du Christ. La vue des plaies du Sauveur raffermit sa foi et son courage, quand tout-à-coup une objection inattendue se dresse devant lui. Il va combattre les blancs, et il adresse ses prières au dieu des blancs. N'est-ce pas une misérable folie ? Ce scrupule équivaut tout simplement à la négation du christianisme. Quelle que soit l'opinion de la science moderne sur l'origine des races humaines, la Genèse rattache toutes les races à une seule famille. Le dieu des blancs est le dieu des noirs, puisque tous les hommes sont fils d'Adam. La justice divine ne tient pas compte de la couleur du suppliant. Il y a dans la défiance et la colère de Toussaint une puérilité que j'ai

peine à concevoir. Comment M. de Lamartine, qui a souvent célébré la foi chrétienne en paroles si magnifiques, a-t-il pu descendre jusqu'à inventer de tels enfantillages? Adrienne revient, et Toussaint, pour connaître le plan de campagne du général Leclerc, se décide à se cacher sous les haillons d'un mendiant. Il sait donner à ses yeux l'apparence de la cécité ; Adrienne guidera le nouveau Bélisaire.

Le troisième acte repose tout entier sur cette mesquine invention, qui semble empruntée au répertoire de l'Opéra-Comique. Les stratagèmes racontés par Polyen, excellents pour les généraux de l'antiquité, acceptés encore aujourd'hui comme motifs de *terzetto* ou de *quartetto*, n'amènent sur les lèvres qu'un sourire de pitié, quand ils prennent place dans une action tirée de l'histoire moderne. Il faut prêter au général Leclerc une incroyable ignorance des choses de la guerre pour supposer qu'il ne connaît pas d'avance par ses espions le visage de son adversaire. Toussaint aveugle et mendiant dans un pays où les mendiants sont inconnus, puisque les nègres marrons n'ont pour se nourrir qu'à étendre la main, Toussaint protégé par Pauline Bonaparte contre les ingénieurs français qui veulent abattre sa cabane, est un ressort que la poésie dramatique ne peut accepter. Acceptons-le pourtant, et voyons quel usage en a fait M. de Lamartine.

Le général Leclerc s'offre lui-même au piége que lui tend le chef africain. Il ne sait où trouver son ennemi, et, pour lui envoyer une lettre, il fait choix de l'aveugle mendiant. Le dialogue de Toussaint et du général est d'un bout à l'autre taillé pour la musique. Le général demande au mendiant s'il connaît Toussaint : le mendiant répond

que, pendant trente ans, il a dormi près de lui sous le même ajoupa. Toussaint aime-t-il ses enfants? Interrogé par Dieu même, Toussaint ne répondrait pas. L'intervention de Dieu dépasse un peu, je l'avoue, les exigences d'une donnée musicale. Le reste de l'interrogatoire se plie parfaitement aux conditions du genre. Les enfants du dictateur, assis près du général Leclerc, entendent la voix de leur père et ne le reconnaissent pas. Ils saisissent une vague ressemblance, et leur mémoire hésite devant les haillons du mendiant. Leur père est devant eux, et ils ne se lèvent pas pour se jeter dans ses bras. Il faut aller à l'Opéra-Comique pour trouver des enfants si oublieux. Le mendiant parle de son ami, de Toussaint, en termes qui étonnent un peu l'état-major du général. Cependant personne ne songe à se défier du mendiant, qui poursuit librement son dithyrambe, et promet de remettre au chef des noirs la lettre du général Leclerc. Il est impossible de se montrer plus crédule, plus complaisant, de se prêter de meilleure grâce au projet de son ennemi. Il est vrai que Toussaint, malgré ce qu'il a dit à sa nièce Adrienne, ne songe guère à profiter du jeu qu'il a dans la main. Il s'est déguisé en mendiant pour connaître le plan de campagne de l'armée française, et il n'adresse pas au général une seule question directe ou indirecte qui puisse le mettre sur la voie des confidences. Le général Moïse, abusé comme Albert, comme Isaac, par le travestissement de Toussaint, vient devant lui livrer au général français le plan du général africain; Toussaint le poignarde, et s'élance à la mer au milieu des balles qui sifflent à ses oreilles sans l'atteindre; Adrienne demeure prisonnière. Il serait difficile d'imaginer un coup de théâtre plus digne de l'art primitif. Les personnages acceptent si simplement le rôle qui leur

est confié, que l'auditoire ne songe pas à les quereller sur leur crédulité.

Adrienne est enchaînée au mur d'une prison. Par bonheur son geôlier laisse pénétrer jusqu'à elle les deux fils de Toussaint. Ici nous avons une scène de tendresse dont quelques parties pourraient nous émouvoir en toute autre occasion, mais nous laissent parfaitement froids, parce que la scène est trop longue, et surtout parce qu'elle n'est pas à sa place. Comment les fils de Toussaint ont-ils pénétré dans la prison d'Adrienne ? Comment ont-ils quitté le général qui les a ramenés ? L'auteur ne le dit pas, et le spectateur ne songe pas à le demander. Des soldats entrent pour arrêter les fils de Toussaint ; Adrienne est mise en liberté par son geôlier. Nous apprenons par quelques mots assez confus qu'Adrienne est fille du général Leclerc, qui, durant son premier séjour dans la colonie, a pris pour maîtresse une sœur de Toussaint. A quoi sert cette nouvelle complication ? Quel parti le poëte en a-t-il tiré ? C'est un rouage parfaitement inutile. Ce péché de jeunesse mis au compte du général Leclerc ne hâte pas d'une minute la marche de l'action, n'ajoute pas au poëme une parcelle d'intérêt.

Enfin nous sommes dans les mornes du Chaos. Toussaint, entouré de ses lieutenants, est résolu à vendre chèrement sa vie, si l'ennemi est assez hardi, assez habile pour arriver jusqu'à lui. C'est à ce moment-là seulement, à ce moment suprême, que le poëte a placé l'entrevue du père et de ses enfants, et la lecture de la lettre du premier consul. Il y a dans cette scène des accents d'une incontestable vérité, qui perdent malheureusement la moitié de leur prix dans le déluge de mots qui les envahit. L'amour paternel est profondément senti, et l'auteur

trouve pour le peindre des couleurs dignes du sujet. S'il savait s'arrêter à temps, s'il ne gâtait pas comme à plaisir ce qu'il dit de juste par ce qu'il dit de trop, il nous tiendrait suspendus à sa parole. Le père lutte longtemps, trop longtemps, contre le soldat ambitieux, et le triomphe de l'ambition sur l'amour paternel n'émeut pas l'auditoire comme il pourrait l'émouvoir, s'il n'était pas préparé de si longue main. Les caractères d'Albert et d'Isaac sont plutôt ébauchés que dessinés. L'amour filial n'est pas aussi bien rendu que l'amour paternel. L'exclamation d'Isaac après avoir entendu la lettre du premier consul se concilie difficilement avec l'éducation qu'il a reçue en France. Isaac, familiarisé avec les sciences de l'Europe, ne peut avoir gardé les préjugés de sa race. Si tout-à-l'heure Toussaint nous étonnait en appelant le Christ le dieu des blancs, Isaac peut-il s'écrier : Bonaparte est un blanc, pour décider son frère Albert à ne pas retourner en Europe, à demeurer près de leur père ? Pour Isaac, qui a vu de ses yeux la grandeur, la puissance du consulat, Bonaparte n'est pas un blanc, mais un homme d'une intelligence supérieure, d'une volonté inébranlable, d'une sagacité rare, fait pour le commandement. Si l'amour filial le détache de la France qui l'avait adopté, il ne peut effacer en lui les souvenirs de son éducation. Isaac, malgré sa jeunesse, a trop de bon sens et de lumières pour voir dans Bonaparte l'ennemi des noirs. S'il embrasse le parti de son père, il faut qu'il l'embrasse par dévouement, qu'il connaisse le danger, l'inutilité de la résistance, et ne se décide pas comme un nègre ignorant ; qu'il consulte son cœur et non la haine de la couleur blanche.

Le retour du moine qui vient réchauffer la colère de Toussaint à l'heure du dernier combat ne me paraît pas

une heureuse invention. Cette nouvelle déclamation sur la sainteté de la cause des noirs, loin d'agrandir la figure du chef africain, fait de lui un instrument plutôt qu'un acteur, c'est-à-dire que l'auteur va directement contre sa pensée. Qu'Adrienne, en voyant partir Albert, s'abandonne au désespoir, chacun de nous le comprend. Personne ne comprendra que Toussaint lui confie le drapeau noir, signal d'une défense désespérée. Le vieux chef ne peut sans cruauté désigner sa nièce aux balles françaises. C'est une conception inacceptable et contre laquelle proteste le bon sens de l'auditoire. Adrienne tombe frappée mortellement : dénoûment qui ne dénoue rien, car, si le spectateur pressent l'issue de la lutte, le poëte ne conclut pas.

Que le lecteur compare au drame de M. de Lamartine l'histoire que j'ai rapidement esquissée, qu'il rapproche la réalité du poëme, et qu'il décide lui-même de quel côté se trouvent l'intérêt, la grandeur, l'émotion. J'en ai dit assez pour que chacun devine ma pensée. En la formulant, je n'apprendrais rien à personne.

Reste la question de style. J'ai entendu louer le style de *Toussaint Louverture*. Je veux croire que ces louanges n'étaient pas sérieuses. S'agit-il de rendre hommage au génie de M. de Lamartine? Je suis prêt à proclamer bien haut mon admiration pour les *Méditations*, pour les *Harmonies*, pour *Jocelyn*; je ne puis admirer ni la composition ni le style de *Toussaint Louverture*. Si le style des *Méditations* n'est pas toujours d'une irréprochable pureté, du moins il est marqué au coin de la spontanéité. L'image naît de la pensée, la pensée appelle l'image et n'est jamais appelée par elle. Si le style des *Harmonies* n'a pas toujours toute la transparence que le goût peut désirer, du moins la pro-

fusion, et parfois la confusion, des similitudes s'explique par l'abondance même des sentiments qui remplissent l'âme du poëte. Si *Jocelyn* est plutôt une admirable ébauche qu'un tableau achevé, si les pensées ne sont pas toujours ordonnées avec toute la clarté désirable, du moins dans le style de *Jocelyn* rien n'accuse l'effort ; les couleurs mêmes qui ne sont pas sagement assorties ne blessent jamais l'œi par leur crudité. Dans *Toussaint Louverture*, le style est bien loin de réunir les différents mérites que je viens d'énumérer. La profusion des images masque trop souvent l'indigence de la pensée et ne réussit pourtant pas à la cacher complétement.

Les comparaisons, qui ne sont pas appelées par la nature même du sentiment exprimé, éblouissent l'œil pendant quelques instants, et ne laissent dans l'âme du spectateur aucune trace durable. Souvent elles reposent sur des idées fausses. Est-il permis, par exemple, de dire que la culture de la canne à sucre tire le miel des entrailles de la terre ? En quoi le travail des abeilles, qui vont puiser les éléments du miel dans le calice des fleurs, rappelle-t-il le travail des nègres ? Est-il permis de dire que le labeur des esclaves tache de sang les sillons et le cœur ? Que le sang tache les mains, qu'il rougisse les sillons, c'est une idée toute simple ; que le sang tache le cœur, c'est une idée parfaitement fausse, et, pour me servir d'une expression que les géomètres emploient sans impolitesse, une idée parfaitement absurde. Autant vaudrait dire que l'air souille les poumons ; c'est un non-sens et rien de plus. Toussaint peut-il, en apprenant l'arrivée de ses fils, dire qu'on fait bêler l'agneau pour appeler le loup ? Si la mesure dit : agneau, la raison ne dit-elle pas : louveteau ? Ne s'agit-il pas, en effet, d'une amorce offerte à l'amour paternel ?

Depuis quand les agneaux sont-ils fils de loup? Si l'on ne veut pas mettre l'agneau sur le compte de la mesure, que signifie alors le rapprochement du loup et de l'agneau? Personne n'ignore que l'agneau est pour le loup un repas très-friand. Ésope et La Fontaine nous l'ont dit depuis longtemps; Toussaint Louverture, en nous le rappelant, n'exprime pas une pensée neuve, et ne nous apprend rien sur les sentiments qui l'animent.

M. de Lamartine, comme tous les hommes doués d'un génie éminent, est entouré de flatteurs qui lui répètent chaque jour : Tu ne peux mal faire. Qu'il ne se laisse pas abuser par ces ridicules mensonges. S'il veut écrire pour le théâtre, et pour ma part je suis loin de lui conseiller une telle résolution, il faut qu'il fasse violence à toutes ses habitudes. Retrouvât-il demain, comme par enchantement, le style des *Méditations* et des *Harmonies*, ce style rendrait à peine sa tâche plus facile, car le style des *Méditations*, excellent pour l'élégie, ne convient pas au théâtre. Le style dramatique et le style lyrique obéissent à des lois diverses. La nature de la pensée n'étant pas la même, comment la forme serait-elle pareille? Pour l'âme qui se contemple et se traduit en soupirs harmonieux, la concision n'est pas obligatoire; pour l'homme engagé dans une action rapide, énergique, pour l'homme aux prises avec ses passions, aux prises avec les rivaux qui poursuivent ce qu'il poursuit, qui convoitent ce qu'il convoite, la prolixité est une maladresse. Or, M. de Lamartine ne paraît pas se douter de la diversité des lois qui régissent le style lyrique. Dans le drame, comme dans l'élégie, il exprime sa pensée à loisir; il se complaît dans l'évolution des images, et il oublie que le personnage qui parle est placé en face d'un interlocuteur. Je suppose pour un instant que le

style de *Toussaint Louverture* soit limpide au lieu d'être limoneux ; ce style, fût-il aussi transparent que le cristal le plus pur, ne serait pas encore le style qui convient ua théâtre.

Depuis trente ans, M. de Lamartine est en possession d'une gloire que personne ne songe à contester ; est-il sage de tenter aujourd'hui une gloire nouvelle, d'abandonner la route qu'il connaît pour s'aventurer dans un pays plein de ténèbres et d'embûches ? L'encourager dans cette entreprise, c'est vouloir compromettre sur un coup de dé la renommée légitime qu'il s'est acquise ; lui dire qu'il pourra quitter, dès qu'il le voudra, les habitudes de trente années, c'est lui donner une espérance mensongère, c'est l'abuser par une promesse perfide. Sa part est assez belle pour qu'il s'y tienne et s'en contente. Essayer à cette heure une vie nouvelle, désapprendre la rêverie pour exprimer l'action, oublier l'étude solitaire de son âme pour mettre en scène les personnages de l'histoire, c'est une tentative que la raison désavoue, dont ses vrais amis doivent le détourner. Et puisqu'un beau livre est une lettre adressée aux amis inconnus, tous les admirateurs de M. de Lamartine doivent le coujurer de renoncer au théâtre.

1850.

VI.

LES MÉDITATIONS ET LES HARMONIES.

M. de Lamartine a tenu sa promesse ; il a publié ses *Méditations* et ses *Harmonies*, accompagnées de commentaires. J'aurais souhaité que cette promesse demeurât sans effet, j'aurais souhaité que l'auteur, éclairé par les conseils de ses amis, comprît tout le danger d'une telle entreprise ; mais, puisqu'elle s'est accomplie, je ne crois pas inutile d'étudier ces commentaires en les comparant aux pensées qu'ils ont la prétention d'expliquer. C'est d'ailleurs une occasion toute naturelle de caractériser définitivement le talent poétique de M. de Lamartine, et d'en marquer avec précision les différentes phases, car ce talent si spontané, si abondant, n'est plus aujourd'hui ce qu'il était il y a trente ans. Tout en demeurant fidèle à son origine, il a cependant subi des transformations nombreuses. Si les pensées sont demeurées les mêmes, l'expression a singulièrement varié ; l'abondance est devenue prolixité. Je ne crains pas qu'une telle parole dans ma bouche puisse être accusée d'amertume. L'admiration que j'ai professée en toute occasion pour le génie lyrique de M. de Lamartine me dispense de toute apologie. Je ne cède pas au besoin de blâmer; je n'éprouve aucune joie à compter les taches que je découvre

dans les œuvres éclatantes. Bien que le langage de l'auteur, en parlant de lui-même, me prouve très-clairement qu'il ne tiendra aucun compte de mes réflexions, bien que M. de Lamartine affiche pour la critique un dédain superbe, je ne crois cependant pas hors de propos de soumettre à la discussion les *Méditations* et les *Harmonies*.

En lisant les *Confidences* et *Raphaël*, je regrettais de voir ramener aux proportions de la réalité la plus prosaïque les odes, les élégies qui avaient enchanté ma jeunesse : les commentaires publiés aujourd'hui donnent tristement raison aux craintes que j'exprimais après avoir achevé cette lecture. Pour donner à ma pensée plus de relief et d'évidence, pour imposer silence aux flatteurs agenouillés, pour réduire à néant le reproche de dénigrement, je veux dire d'abord les sentiments que m'ont inspirés les *Méditations* et les *Harmonies*. Les *Recueillements poétiques*, le *Chant du Sacre*, la *Mort de Socrate*, le *Dernier chant du Pèlerinage de Childe-Harold*, ne nous apprennent rien sur le talent lyrique de M. de Lamartine. *Jocelyn* continue heureusement les *Harmonies*. Quant à *la Chute d'un Ange*, bien que l'idée-mère soit pleine de grandeur, bien que plusieurs épisodes soient traités avec une hardiesse d'imagination que je me plais à reconnaître, la forme est tellement imparfaite, tellement confuse, que ce serait calomnier l'auteur que de vouloir le juger sur une telle œuvre. Pour rendre à M. de Lamartine toute la justice qu'il mérite, pour louer dignement son mérite, il faut s'en tenir aux dix premières années de sa vie littéraire, c'est-à-dire aux *Méditations* et aux *Harmonies*.

J'adopte volontiers la pensée de l'auteur sur lui-même quand il dit que les *Méditations* étaient attendues, et qu'el-

les ont été applaudies, lues et relues avidement, parce qu'elles répondaient à un besoin général. Oui, je crois comme lui, que les *Méditations* traduisent, sous la forme lyrique, les sentiments exprimés déjà avec tant d'élégance par Jean-Jacques Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre. Il est certain que Parny ne pouvait suffire à la génération nourrie de la *Nouvelle Héloïse* et des *Études de la Nature*. L'amant d'Éléonore n'avait chanté que le plaisir : la France attendait un poëte qui chantât la passion, qui, prenant l'amour au sérieux, en célébrât d'une voix attendrie toutes les joies, toutes les douleurs, toutes les espérances, tous les regrets. C'est pour avoir clairement compris le sentiment qui animait la génération nouvelle que M. de Lamartine est devenu populaire le lendemain de son début. A peine avait-il parlé, que tous les cœurs ont répondu à sa voix comme un écho fidèle. Disciple fervent de Jean-Jacques Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, il chantait la mélancolie et l'amour dans une langue pleine de pudeur et de mystère, et qui pourtant n'excitait aucune surprise, car elle se rattachait par des liens sans nombre à la langue de Saint-Preux, aux *Rêveries d'un promeneur solitaire*. Ainsi la popularité des *Méditations* est parfaitement légitime, puisqu'elle repose sur la sincérité des sentiments, sur la vérité des pensées exprimées par le poëte. La poésie lyrique, asservie puérilement à l'antiquité dans les odes de Ronsard, laborieuse et verbeuse dans les odes de Jean-Baptiste Rousseau, pompeuse et emphatique dans les odes d'Écouchard-Lebrun, avait enfin trouvé sa voix dans les *Méditations*. Elle renonçait à l'érudition, au blutage des mots, pour s'associer à la vie commune; elle ne s'adressait plus aux savants, aux beaux esprits, aux académies; elle parlait à tous

les cœurs en qui l'amour du gain n'avait pas obscurci ou effacé les sentiments généreux, l'instinct du dévouement, la passion du sacrifice. Ce que Béranger avait fait dans la chanson, Lamartine le faisait dans l'ode et dans l'élégie; c'était des deux parts une véritable révolution, préparée de longue main et accomplie sans secousse, sans résistance, par deux génies prédestinés. Béranger chantait la patrie et maudissait l'invasion; Lamartine chantait l'amour, tel que l'avaient compris toutes les femmes en lisant les lettres ardentes de Julie d'Étange. La chanson et l'élégie se trouvaient renouvelées par la toute-puissance de la vérité. La chanson quittait le cabaret pour marcher sur les traces de Tyrtée; l'élégie abandonnait l'imitation de Catulle et de Properce pour n'interroger que le cœur, pour demander au cœur seul toutes ses inspirations.

La vérité n'est pas le seul mérite des *Méditations*. Ce que j'admire surtout dans ce recueil, c'est la spontanéité des sentiments et des pensées. Quelle que soit en effet la parenté qui unit les effusions lyriques de M. de Lamartine au génie de Rousseau et de Bernardin, il est hors de doute que cette parenté n'est pas née de l'étude et de la réflexion. C'est plutôt une rencontre heureuse qu'une obéissance préconçue aux principes posés par ces deux écrivains illustres. Il n'y a pas une page des *Méditations* qui offre la trace d'une docilité servile. Le lecteur sent à chaque ligne qu'il se trouve en présence d'un génie original. Lors même que les *Confidences* et *Raphaël* ne seraient pas venus nous révéler la jeunesse de l'auteur, nous pourrions affirmer qu'il a puisé en lui-même le sujet et la substance de ses odes et de ses élégies. C'est là le mérite le plus éclatant, le mérite incontesté des *Méditations*. Il se rencontre encore parmi nous, même dans la génération nouvelle, plus

d'un disciple de l'école voltairienne qui prend *Candide* pour le dernier mot de la sagesse humaine, et qui proscrit la rêverie au nom de la raillerie. Aux esprits de cette trempe je n'ai rien à dire. Je n'essaierai pas de leur démontrer le caractère spontané des *Méditations;* ils accueilleraient par un sourire tous mes arguments. La lecture assidue, l'admiration constante de *Candide*, n'ont rien à démêler avec la poésie lyrique, et ce serait peine perdue que d'essayer de convertir les disciples de l'école voltairienne. Si les sarcasmes de Voltaire ont eu leur utilité lorsqu'il s'agissait de combattre l'intolérance et la superstition, ce n'est pas à lui qu'il faut demander l'intelligence impartiale de l'histoire ou du génie poétique. Pour affranchir son temps, pour assurer la liberté des générations futures, il a plus d'une fois dénaturé le sens du passé. Son impitoyable ironie ne prépare pas les jeunes cœurs au respect de la passion et de tous les mécomptes que le dévouement traîne après lui. Pour comprendre toute la valeur des *Méditations*, il faut prendre conseil de ses émotions personnelles et chercher au fond de sa conscience le type des sentiments que l'auteur a développés.

A l'époque où parut le premier recueil de M. de Lamartine, Goëthe dominait l'Allemagne depuis un demi-siècle, Byron était déjà grand, et cependant l'auteur des *Méditations* n'a rien emprunté à ces deux beaux génies. Je ne veux établir aucune comparaison entre ces trois poëtes; il ne s'agit pas ici d'une question de prééminence, mais bien d'une question d'originalité. Or, je ne crois pas que l'œil le plus exercé puisse surprendre dans les *Méditations* un seul trait, une seule image qui appartienne au poëte anglais ou au poëte allemand. Blâmez ou approuvez tout à votre aise : chacun peut, selon sa vie personnelle,

admirer ou sourire ; mais ce qui demeure hors de toute atteinte, c'est l'originalité des *Méditations*. Ce livre est sorti tout entier du cœur de l'homme qui l'a signé. Combien y a-t-il de livres qui méritent un pareil éloge ?

Et pourtant la tentation était puissante, Goëthe et Byron comptaient déjà en France de nombreux admirateurs, qui allaient bientôt devenir des imitateurs obstinés et maladroits. Pour résister à l'entraînement général, il fallait sentir en soi la faculté de se frayer une route à part, avoir confiance dans sa force, ou plutôt il fallait se dégager de toute préoccupation littéraire, vivre et sentir sans songer au parti qu'une parole habile pourrait tirer de la tristesse ou de la joie. Depuis trop longtemps, la poésie lyrique n'était chez nous qu'un écho du passé : l'heure était venue de remonter à la source commune de toute inspiration, d'interroger la conscience après avoir épuisé l'enseignement des livres. Chacun le sentait, toutes les voix le répétaient à l'envi, et pourtant ce conseil si simple, d'une sagesse si évidente, n'était suivi par personne. On parlait de l'antiquité avec dédain, et l'ignorance rendait le dédain facile ; on ne citait plus qu'un seul vers d'Horace, le vers où il flétrit le troupeau servile des imitateurs, et, malgré toutes ces belles sentences, l'imitation des nations voisines avait succédé à l'imitation de l'antiquité. On ne jurait plus par Sophocle et par Euripide, on jurait par Goëthe et par Byron. A quoi bon briser ses vieilles chaînes pour aller tendre les bras à des chaînes nouvelles ? M. de Lamartine n'avait ni chaîne à briser, ni chaîne à prendre. Une fois sorti du collége, il n'avait pas eu de peine à oublier l'antiquité au milieu des passions de sa jeunesse. Quant aux poëtes des nations voisines, il ne les connaissait guère que par ouï-dire, et, en rappelant ce fait, mon intention n'est pas de

lui en faire un reproche : je veux seulement établir que M. de Lamartine a résisté à l'engouement de la France pour l'Allemagne et pour l'Angleterre plutôt par instinct que par réflexion. C'est une âme tendre, ce n'est pas un esprit curieux. Il a trouvé de bonne heure un sujet inépuisable de rêverie dans le souvenir de ses impressions, et n'a pas cherché dans l'étude des livres une distraction à ses chagrins. Il était donc placé dans une excellente condition pour débuter par l'originalité, pour y persévérer.

S'il appartient à la vie moderne par la mélancolie que l'antiquité n'a pas connue, qui n'a commencé à se développer qu'après le triomphe de la religion chrétienne, il appartient aux âges primitifs par son aversion pour toute espèce d'analyse, si ce n'est l'analyse de l'âme elle-même. Il n'aime qu'à contempler sa propre pensée, et lorsqu'il lui arrive de s'oublier lui-même, c'est pour embrasser d'un seul regard Dieu, l'homme et la création tout entière, à l'exemple des sages de la Chaldée, de l'Égypte et de la Grèce. Décomposer la réalité pour en mieux étudier, pour en mieux connaître toutes les parties, n'est à ses yeux qu'une impiété, ou tout au moins une preuve d'impuissance. Il ne comprend pas que la poésie puisse se concilier avec la division des sciences : je pense qu'il se trompe, et Goëthe l'a bien prouvé ; toutefois je reconnais que la poésie lyrique peut très-bien se passer de la connaissance du monde extérieur, et la vie puissante qui anime toutes les pages des *Méditations* ne laisse aucun doute à cet égard.

Vraies, spontanées, les *Méditations poétiques* se recommandent encore par la sobriété du style. Cette dernière affirmation surprendra plus d'un esprit, je ne l'ignore pas, et cependant je crois pouvoir la maintenir. La sobriété du style, en effet, ne doit pas être confondue avec la concision.

M. de Lamartine n'a jamais rencontré, jamais cherché la concision; mais il a souvent trouvé, surtout dans les *Méditations*, un style sobre et précis, qui traduit fidèlement toutes ses pensées et ne laisse dans l'âme du lecteur aucune incertitude sur ce que le poëte a senti, sur ce qu'il a voulu dire; or, la précision n'exclut pas l'abondance. Les images peuvent se multiplier sans lasser l'intelligence, pourvu qu'elles présentent la donnée primitive sous un aspect nouveau, et c'est là justement ce qui arrive à M. de Lamartine. Les comparaisons tirées du monde extérieur ne sont pas chez lui un jeu de rhéteur; elles nous expliquent ses souvenirs, ses émotions : il ne s'amuse pas à les manier pour le seul plaisir de nous montrer son habileté; elles se présentent naturellement à son esprit, elles viennent sans qu'il les appelle, et il leur confie le soin de rendre sa pensée plus claire, plus évidente. Chez lui, en un mot, les images sont presque des arguments, puisqu'elles servent à prouver ce qu'il a souhaité, ce qu'il a perdu, ce qu'il espère, et, après avoir donné à la pensée la splendeur et l'évidence, elles l'aident à se graver dans la mémoire. Les comparaisons oiseuses, les métaphores parasites, n'obtiennent jamais un tel succès. Loin de creuser dans le champ de la mémoire un sillon profond et fidèle, qui garde, comme un germe fécond, les vers du poëte, elles n'y laissent qu'une trace confuse qui s'efface et disparaît tout entière au bout de quelques jours. Y a-t-il dans notre langue des strophes, des stances plus faciles à retenir que les *Méditations*? Est-il besoin de les apprendre pour s'en souvenir? Ce n'est donc pas sans raison que je loue, que je recommande, dans cet admirable recueil, la précision, la sobriété du style.

Cette qualité si précieuse n'est pas malheureusement de

celles qui peuvent se transmettre par la voie de l'enseignement; elle dépend tout à la fois de la nature d'esprit et de la condition où le poëte se trouve placé. Il est bien rare qu'elle se concilie avec la pratique de l'industrie littéraire. Pour ne rien dire de trop, il faut absolument n'être pas forcé de parler chaque jour. Le poëte qui prétend à la précision du style doit se résigner au silence, dès qu'il ne sent pas en lui une pensée qui demande à se révéler. Il doit accueillir par un sourire bienveillant le reproche de paresse ou de stérilité, car, en essayant de réfuter cette banale accusation, il s'exposerait à la mériter; tôt ou tard il succomberait au danger. Une volonté énergique peut sans doute accroître nos facultés; mais la volonté a bien peu de prise sur l'imagination, et le poëte qui n'attend pas pour parler que son heure soit venue franchit rapidement la pente qui sépare la poésie de la versification. Qu'il écoute donc sans colère les plaintes perfides de l'envie, qu'il ne réponde pas à ceux qui semblent déplorer son silence par une œuvre improvisée, qui trop souvent est cent fois pire que le silence. La lecture des *Méditations* montre bien qu'elles ont été conçues, écrites sans l'intervention de la volonté. Le poëte ne s'est pas assis devant sa table en se disant : Je vais écrire deux cents vers. Il était ému; une rencontre inattendue, une circonstance fortuite venait de lui rappeler des jours heureux dont le souvenir sommeillait au fond de son âme, et, pour soulager sa douleur, il la laissait déborder en strophes gémissantes. Si l'art avait sa part dans l'expression de ses regrets, s'il jouait même un rôle important dans la révélation de ses plus intimes sentiments, du moins le poëte n'appelait l'art à son secours que lorsqu'il était sûr d'avoir quelque chose à dire. L'industrie littéraire pratiquée aujourd'hui par tant d'ou-

vriers, encouragée, rémunérée par tant de spéculateurs, ne s'accommode pas de ces vulgaires conditions. Le beau mérite vraiment de parler quand on a quelque chose à dire ! Le premier venu peut en faire autant. La glaneuse qui marche pieds nus derrière les moissonneurs et ramasse les épis oubliés, le laboureur qui conduit sa charrue, parlent sans embarras, sans hésitation, quand ils ont à exprimer un sentiment qui les domine, et pourtant ils ne savent pas parler ; ils n'ont pas étudié, ils ne connaissent pas l'art d'exprimer leur pensée. Où serait donc le mérite de l'industrie littéraire, s'il ne consistait pas tout entier à trouver des paroles nombreuses et bien ordonnées pour des idées absentes, pour des sentiments dont le type ne se trouve nulle part ? Révéler ce qu'on a compris, ce qu'on a senti, n'appartient qu'à la foule ou aux esprits qui ne connaissent pas la valeur commerciale de la parole. L'expression d'une pensée vraie, d'une émotion sincère, ne peut devenir l'objet d'une profession fructueuse : il faut donc laisser aux dupes ce puéril passe-temps. Il est certain que, si le poëte demande conseil aux économistes, il sera bien obligé d'admettre la légitimité de ce raisonnement. Le savoir acquis par l'étude ou par la pratique de la vie étant considéré comme un capital, il faut l'exploiter comme un champ, comme une forêt, et en tirer, sinon un revenu régulier, car les champs et les forêts mêmes n'offrent pas cet avantage, du moins un revenu moyen, qui donne au savant, au poëte, une vie douce et facile. Malheureusement pour le savant et le poëte, personne encore n'a trouvé le moyen de soumettre l'exercice de la pensée aux mêmes conditions que les champs et les hauts fourneaux. Le travail intellectuel échappe à tous les calculs des économistes, et, de toutes les parties du travail intellectuel, le travail poétique est,

à coup sûr, celui qui les déjoue le plus constamment. Si le premier recueil de M. de Lamartine domine de si haut la plupart des œuvres contemporaines, ce n'est pas seulement parce que les feuilles en ont été assemblées par un génie puissant et richement doué, c'est aussi parce que l'auteur a eu le bonheur et le loisir d'attendre sa pensée et de ne pas songer un seul instant à l'industrie littéraire.

La démonstration la plus complète des idées que je viens d'exprimer se trouve dans *le Lac*. Jamais, en effet, M. de Lamartine n'a rencontré une inspiration plus vraie, jamais il n'a trouvé pour le sentiment qui l'animait une langue plus claire, plus transparente, plus docile, plus fidèle. Il n'y a pas une stance de cette pièce qui ne traduise une émotion sincère et n'éveille dans l'âme du lecteur un écho sympathique. C'est dans cette pièce surtout qu'il est facile de vérifier ce que j'ai dit tout-à-l'heure de la sobriété du style. *Le Lac*, sans viser jamais à la concision antique, se recommande cependant par une rare économie de paroles. Or, il est impossible de nier que cette qualité, si précieuse et si rare parmi les poëtes modernes, n'exerce une action puissante sur l'intelligence. Plus les mots sont ménagés avec avarice, plus la pensée se montre à découvert. Je sais que la méthode contraire est aujourd'hui en grand honneur et prônée par des voix nombreuses. Les vers qui ne se comptent pas par centaines sont dédaignés comme des ébauches sans importance et qui ne méritent pas d'arrêter un instant l'attention. Que tous ceux qui ont vécu dans le commerce intime de l'antiquité se chargent de répondre ; qu'ils disent si les paroles, en se multipliant, accroissent l'évidence et la splendeur de la pensée ; que ceux qui ont pratiqué Dante et Milton aussi familièrement que Virgile expriment sans détour leur avis sur le relief que l'idée tire

de la sobriété du style : j'accepte d'avance leur témoignage. M. de Lamartine eût écrit sans peine quelques centaines de vers sur la fuite irréparable des heures fortunées, sur la fragilité du bonheur humain, sur l'amertume des regrets ; mais que fût-il arrivé ? Qu'ai-je besoin de le dire ? Le poëte aurait fait place au rhéteur. Un sentiment vrai, divisé en mille parcelles, aurait perdu toute sa valeur, et se fût éparpillé sous le regard comme la poussière balayée par le vent. M. de Lamartine ne s'est pas laissé prendre au piége. Malgré sa jeunesse, malgré le désir bien naturel de montrer son habileté dans le maniement des images, il a su se contenir dans de justes limites. Chose plus rare encore que la sobriété du style, les idées sont ordonnées naturellement et d'une façon progressive. Il n'y a pas une stance qui puisse être impunément déplacée. Cette pièce, si courte et si pleine, nous offre un commencement, un milieu, une fin, et cet éloge n'a rien de banal pour ceux qui ont étudié sérieusement la poésie lyrique applaudie chez nous depuis trente ans. Le poëte nous dit ce qu'il sent et ce qu'il pense, et la sincérité de son langage le dispense de tout artifice. Ses souvenirs s'ordonnent d'eux-mêmes ; ses regrets, en se traduisant, prennent le rang qui leur appartient. Il nous ouvre son âme tout entière, et sa franchise ne dégénère jamais en prolixité. Aussi *le Lac* est pour moi une des pièces les plus parfaites du recueil publié il y a trente ans, et je crois que ma prédilection est partagée par un grand nombre de lecteurs.

Cependant il y a parmi les *Nouvelles Méditations*, publiées deux ans plus tard, deux pièces qui ne le cèdent en rien aux stances que je viens de louer : je veux parler des *Étoiles* et du *Chant d'Amour*. Il n'est pas difficile de reconnaître dans la première de ces deux pièces le souvenir

et la trace d'Ossian. Lors même que l'auteur eût négligé de nous révéler son admiration pour les poésies offertes à l'Europe crédule par un faussaire ingénieux, lors même qu'il n'eût pas confessé sa sympathie exaltée pour Macpherson, la lecture des *Étoiles* ne laisserait aucun doute à cet égard. Et pourtant, malgré le souvenir de Macpherson, *les Étoiles* nous charment et nous émeuvent. C'est que le poëte français et le poëte écossais se sont rencontrés dans une commune pensée, c'est qu'une même inspiration a dicté les paroles qui s'échappent de leurs bouches, sans que l'un des deux ait rien dérobé à l'autre. Leurs idées, leurs sentiments appartiennent à la même famille; mais il est évident que *les Étoiles* de M. de Lamartine n'ont rien emprunté à Fingal ou à Dartula. Le poëte français a librement exprimé ce qu'il sentait, et, s'il s'est souvenu d'Ossian en modelant sa pensée, ce souvenir n'a pas altéré l'originalité de la composition. Il ne faut pas vanter la beauté des *Étoiles* devant les membres du Caveau, devant les disciples de Panard et de Desaugiers qui croient fermement que toute poésie se trouve au fond d'un verre plein de vin généreux. Pour ces bons vivants, pour ces francs buveurs, toute rêverie est une niaiserie et rien de plus ; aussi n'essaierai-je pas de les convertir. Qu'il me suffise d'affirmer que *les Étoiles* traduisent sous une forme harmonieuse une pensée commune à tous les cœurs qui ont aimé, et je ne crains pas d'être démenti. Oui, le silence de la nuit invite à la rêverie, la contemplation du ciel étoilé réveille dans nos cœurs les plus chers souvenirs, et si la femme que nous avons chérie tendrement, que nous avons préférée au monde entier, dont le sourire nous égayait, dont les larmes nous attristaient, a quitté la terre, le regret se change en prière, la piété prend la

forme de la crédulité la plus enfantine, et nous cherchons dans le ciel, parmi les étoiles, celle que nous avons aimée, et qui est tout entière dans notre mémoire. Cette pensée si vraie inspire à M. de Lamartine une série de comparaisons tantôt ingénieuses, tantôt éloquentes. Il règne dans toute cette pièce un accent de sincérité qui ne laisse pas à l'émotion le temps de s'attiédir ; il n'y a pas un sentiment qui ne porte l'empreinte de la vérité. Si parfois les images rappellent le style de Macpherson, l'abondance et la spontanéité des idées qu'elles traduisent éloignent bientôt toute accusation de servilité. Pour moi, je vois dans *les Étoiles* l'expression d'un regret sincère, d'une passion vraie, et, comme je ne comprends pas qu'une affection fervente ne rêve pas l'immortalité, je trouve tout simple qu'un amant cherche dans le ciel, parmi les étoiles les plus pures, la femme qu'il a perdue. Si la raison condamne comme puérile cette pieuse rêverie, l'imagination l'accepte, et le cœur l'absout. Le style des *Étoiles*, quoique plus abondant que le style du *Lac*, n'est pas moins précis. Les images plus variées, plus nombreuses, ne sont pas moins vraies ; la pièce tout entière est sortie d'un cœur sincèrement affligé, et les sentiments qu'elle renferme sont tellement élevés, tellement purs, qu'ils échappent à toute discussion.

Le *Chant d'Amour* est tendre comme une caresse et pieux comme un cantique d'actions de grâce. Les strophes amollies murmurent à l'oreille comme la brise du matin parmi les roseaux de la rive. Toute la première partie de cette pièce exprime en termes éloquents l'impuissance du langage humain à traduire les profondes émotions, les affections ferventes. Le poëte essaie tour à tour tous les tons, toutes les images, et chaque fois qu'il a trouvé pour sa pensée une forme nouvelle, un accent plus sonore, il l'a-

bandonne à la hâte, comme s'il désespérait de jamais rendre ce qu'il éprouve. Il veut peindre la femme qu'il aime, et la nature entière, interrogée dans toutes ses merveilles, ne suffit pas pour esquisser cette radieuse image. Il y a dans cette abondance, dans cette variété de comparaisons haletantes qui s'accumulent et s'effacent, un charme singulier qui attendrit le cœur et l'associe à la passion du poëte. Si les sens parlent haut dans ce cantique amoureux, ils ne parlent pas seuls; l'idéal se mêle aux peintures les plus séduisantes de la beauté visible, et la présence permanente de l'idéal donne à toutes les strophes une grandeur, une sérénité que la passion purement sensuelle n'atteindra jamais. Éclat du regard, mélodie de la voix, flots de la chevelure qui tour à tour voilent les yeux et se répandent sur les épaules comme un manteau, grâce harmonieuse des mouvements qui semblent réglés par une harpe invisible, soupirs plus émouvants que les paroles les plus tendres, sommeil visité par les rêves, le poëte n'omet rien de ce qui peut nous expliquer son amour ; mais il ne s'arrête pas à la peinture de la beauté qui frappe les yeux : il franchit le monde des sens pour aborder le monde des idées pures. Au-delà du regard radieux qui ravit son regard en extase, il aperçoit et il contemple avec bonheur une âme qui lui appartient tout entière, qui réfléchit son image, dont toutes les pensées, toutes les espérances se résument en lui. Jamais l'imagination la plus riche, l'esprit le plus exercé n'ont réussi à composer un tel tableau. Pour prêter à l'amour des accents si vrais, si pathétiques, pour assouplir la langue et trouver dans l'assemblage des mots tantôt le chuchotement des feuilles agitées par le vent, tantôt le gazouillement du ruisseau qui vient mourir sur les cailloux et la mousse, l'habileté ne suffit pas : il n'y a qu'un cœur

vraiment épris qui puisse opérer de tels prodiges. La langue refuserait d'obéir à l'esprit qui voudrait se souvenir de ce qu'il a vu, mais elle répète comme un écho docile tout ce que le cœur a senti. C'est dans la sincérité du poëte que nous devons chercher l'origine et la vie des images que nous admirons. Ingénieux et discret, s'il n'eût pas éprouvé les émotions qu'il essaie de peindre, tous ses efforts viendraient échouer contre la parole rebelle; ému, passionné, les mots s'échappent de sa bouche comme l'eau jaillit d'une source vive. La poésie ainsi comprise n'est plus une œuvre de l'esprit, mais un cri de l'âme; l'art disparaît tout entier dans la spontanéité de la pensée, ou plutôt n'est-ce pas là le comble de l'art?

La première partie de ce cantique amoureux rappelle plus d'une fois le cantique de Salomon. Cependant il n'y a pas une strophe qui soit tirée littéralement du poëme hébraïque. M. de Lamartine, nourri de bonne heure de la lecture de la Bible, ne pouvait guère échapper à l'empire de ses souvenirs. D'après son propre témoignage, ces réminiscences ne sont pas d'ailleurs complétement involontaires. Il lui a plu d'engager la lutte avec les versets passionnés de Salomon; mais la lutte même lui défendait le plagiat : copier n'est pas combattre; M. de Lamartine ne l'a pas oublié un seul instant. Les images mêmes qui nous étonnent par la nouveauté, la hardiesse, nous sembleraient timides, si nous prenions la peine de les comparer aux images prodiguées par Salomon. L'imitation biblique chez le poëte français n'a jamais rien de servile; on dirait qu'en étudiant les traditions et les chants de la Judée, il a réussi à faire siens tous les sentiments qui animaient l'antique Orient. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il parle sans effort la langue d'Isaïe et de David; les images bibliques se pré-

sentent à lui comme l'expression de sa pensée. Si j'avais besoin de prouver que les strophes du poëte français, malgré les souvenirs qu'elles réveillent, sont vraiment originales, il me suffirait d'insister sur le caractère exclusivement sensuel du cantique hébreu. Salomon, comme Djamy, comme Hafiz, excelle à peindre le désir et la volupté; il trouve pour l'ivresse, pour l'extase des sens, des paroles ardentes dont la splendeur n'a jamais été dépassée; mais l'amour qu'il célèbre ne survit pas à la possession; une fois rassasié des délices qu'il a souhaitées comme le dernier terme du bonheur humain, il s'énerve et languit. Comme il n'a rien rêvé au-delà des sens, et que la joie des sens est limitée dans sa durée, il s'attiédit et meurt au sein du bonheur même. Rien de pareil dans le cantique de M. de Lamartine, ou du moins, si quelques strophes nous peignent la joie des sens en couleurs éclatantes, le poëte complète bientôt la peinture de la passion, en ajoutant à l'expression du désir l'expression d'un ravissement qui survit au désir satisfait, à la possession même de la beauté. Il oublie le cantique de Salomon pour ne plus songer qu'à la fragilité du bonheur humain, pour se consoler dans l'espérance d'une vie meilleure. Il croit que les cœurs unis sur la terre par un mutuel et profond amour se retrouveront un jour dans une vie plus pure, plus sereine, et cette croyance ne se révèle pas une seule fois dans les versets de Salomon. Je me contente d'indiquer cette différence, que chacun peut vérifier. Il demeure donc démontré que les strophes du poëte français, malgré leur couleur orientale, sont l'expression d'un sentiment vrai, d'une passion réellement éprouvée, et non le souvenir imaginaire d'un livre lu et relu pendant les années de sa jeunesse. La foi chrétienne joue un rôle important dans la peinture de

l'amour tel que le comprend M. de Lamartine; aussi n'est-il pas permis de confondre cette élégie passionnée avec les élégies païennes, car le polythéisme n'avait rien de commun avec le sentiment exprimé par le poëte français. Moins vive, moins éclatante que la poésie hébraïque, la poésie païenne n'apercevait rien au-delà des sens ; moins riche en images que le cantique de Salomon, elle circonscrivait sa tâche dans les même limites. C'est pourquoi l'élégie de M. de Lamartine me semble réunir tous les caractères de l'originalité : je l'admire et je l'aime comme une œuvre belle et sincère.

Les *Harmonies poétiques*, publiées sept ans après les *Méditations*, nous montrent le génie du poëte, sinon sous un aspect nouveau, du moins appliqué à des sujets d'un ordre plus sévère. Sauf quelques rares exceptions, les deux premiers recueils étaient consacrés à l'expression de l'amour; la philosophie, la religion, ne tenaient pas alors la première place dans la pensée de l'auteur : les *Harmonies* sont presque toutes consacrées à l'expression du sentiment religieux. Le style des *Méditations* s'est-il agrandi, s'est-il épuré dans les *Harmonies?* Question délicate que bien peu de lecteurs songeront à se poser, dont la solution quelle qu'elle soit, paraîtra sans doute téméraire aux admirateurs de M. de Lamartine. Si je dis qu'il est pareil à lui-même, on me reprochera de parler pour ne rien dire ; si j'ose affirmer que son style a perdu en limpidité ce qu'il a gagné en abondance, on m'accusera de blasphème ; si d'aventure je trouve qu'il a grandi, on me répondra qu'il ne pouvait pas grandir, puisqu'il avait déjà touché les cimes les plus hautes de la poésie, et pourtant parmi ces trois solutions je suis forcé de choisir la seconde comme la seule qui traduise fidèlement ma pensée. Toutefois, malgré cette res-

triction qui me semble justifiée par l'évidence, je suis loin de placer les *Harmonies* au-dessous des *Méditations*. Si l'analyse du langage ramené à ses lois fondamentales m'oblige de préférer le style des *Méditations* au style des *Harmonies*, je reconnais que l'inspiration n'a rien perdu de sa vigueur. Malgré la permanence de l'idée religieuse, qui imprime au recueil tout entier un caractère d'unité, il y a dans les pièces dont ce recueil se compose plus de variété que dans les *Méditations*.

Jéhovah ou l'idée de Dieu suffirait seul à démontrer ce que j'avance. La division de ce poëme lyrique est pleine à la fois de grandeur et de sévérité : d'abord l'idée de Dieu écrite dans la nature entière. Depuis la mousse que nous foulons aux pieds, depuis l'insecte que nous écrasons sous nos pas, jusqu'au soleil qui nous éclaire, jusqu'aux étoiles sans nombre qui resplendissent dans l'azur du ciel, il n'est pas une page de la création qui, selon l'expression biblique, ne raconte la puissance divine. Après cet exorde vraiment lyrique, le chêne et l'humanité, qui nous montrent la grandeur de Dieu sous deux formes diverses, également mystérieuses, également impénétrables. Puis, après cette double démonstration, le poëte revient à sa première pensée, se confirme en sa foi, et achève en quelques strophes ardentes son hymne d'amour et de reconnaissance. Il y a dans cette division quelque chose de magistral qui indique chez le poëte l'élargissement de l'intelligence. Les plus belles *méditations* n'offrent rien de pareil. Pourquoi la forme ne s'est-elle pas épurée en même temps que la pensée s'agrandissait? Je ne me charge pas de l'expliquer. J'aime mieux insister sur l'admiration que j'éprouve chaque fois que je relis la seconde et la troisième parties de ce poëme. Les transformations du gland qui devient chêne

sont racontées avec une richesse, un éclat de couleur qui étonnent et ravissent. Le germe du chêne futur apporté par le vent sur la cime du rocher, quelques grains de poussière pétris par la pluie qui le nourrissent et le fécondent, et voilà le roi des forêts! quelle humilité dans son berceau! quelle grandeur dans son adolescence!

Le développement de l'humanité n'est pas traité avec moins de bonheur. Avec un goût que je ne saurais trop louer, l'auteur, après la peinture du chêne dont les vastes rameaux couvrent de leur ombre un arpent de terre, nous raconte l'enfance et la jeunesse de la femme: il y a dans le contraste de ces deux tableaux une délicatesse que je n'ai pas besoin de signaler. M. de Lamartine a trouvé pour exprimer la beauté virginale, l'épanouissement de la jeunesse sous le souffle de l'amour, des paroles d'une ineffable tendresse. Il est impossible de lire sans émotion les strophes où il décrit la jeune fille étonnée et confuse de l'admiration qu'elle excite; jamais poëte n'a mieux caractérisé le charme que la pudeur ajoute à la beauté. Toutes les comparaisons que le spectacle de la nature peut suggérer à l'imagination sont tour à tour employées avec un rare discernement et nous enchantent sans nous éblouir. S'il y a dans cette troisième partie moins de nouveauté, moins de traits inattendus que dans la vie du chêne, en revanche les traits gracieux sont prodigués avec une générosité inépuisable. La vie du chêne nous imposait la foi par l'étonnement; la vie de la jeune fille nous mène à Dieu par l'attendrissement et le bonheur: cette blonde créature dont les yeux réfléchissent l'azur du ciel, dont les cheveux ruissellent en flots d'or, dont la bouche vermeille s'entr'ouvre en souriant pour nous laisser compter les perles d'Ophir, laisse dans l'âme une si délicieuse im-

pression, que la foi naît de la reconnaissance. Le gland devenu chêne nous élève à Dieu en nous montrant toute l'impuissance de nos spéculations; la jeune fille devenue femme nous offre l'image du bonheur et nous conduit au pied de l'autel pour remercier le Créateur, qui nous a fait un tel présent. M. de Lamartine n'a jamais été mieux inspiré. Il serait trop facile de relever çà et là quelques négligences; je renonce à les signaler. Quant à l'impression générale que j'ai reçue de ce poëme, c'est une admiration que je voudrais ressentir plus souvent. Bien peu d'ouvrages m'ont ému aussi doucement, bien peu ont laissé dans ma mémoire une trace aussi lumineuse. Rien de factice, rien d'apprêté; les pensées naissent sans efforts et s'ordonnent d'elles-mêmes; la parole obéissante saisit l'idée à peine éclose et la revêt des plus brillantes couleurs. Depuis le vent qui mugit dans la ramure du chêne jusqu'au souffle embaumé qui s'échappe des lèvres de la jeune vierge, depuis l'orage qui ébranle le rocher sans déraciner le géant des forêts jusqu'au soupir qui soulève la poitrine où l'amour va s'éveiller, il n'y a pas un trait qui ne soit rendu avec éloquence. Si la précision manque parfois, c'est à peine si l'intelligence du lecteur trouve le temps de s'en apercevoir, tant elle est charmée, tant elle se laisse aller avec bonheur à la contemplation du tableau qui lui est offert. Éplucher les expressions qui tantôt vont au-delà de la pensée, tantôt demeurent en-deçà, serait une besogne stérile: ces taches légères n'altèrent pas la sérénité, la splendeur de la composition. Fervent au début, austère en racontant la vie du chêne, mélodieux et tendre en racontant la vie de la jeune fille, animé d'un pieux enthousiasme quand il revient à sa première pensée, le poëte a dit ce qu'il voulait dire; il a trouvé l'évidence dans l'émotion:

n'est-ce pas la vraie logique de la poésie? Il n'a pas eu besoin de disserter pour nous imposer sa conviction ; il nous a montré la création dans sa magnificence, la vie du chêne dans toute sa vigueur, la vie de la jeune fille dans son radieux épanouissement, et, suspendus à sa bouche par une chaîne d'or, nous l'avons écouté avec bonheur, avec sympathie, jusqu'au moment où ses lèvres se sont fermées, où notre cœur s'est ouvert à la prière. Le sentiment religieux trouve rarement parmi les poëtes un interprète aussi éloquent.

Après *Jéhovah*, la plus belle *harmonie*, celle du moins qui réalise le mieux le dessein du poëte est, à mon avis, *l'Infini dans les Cieux*. C'est la même idée, la grandeur de Dieu, mais présentée sous une autre forme, et les détails sont d'une telle richesse, d'une telle variété, que l'idée, bien qu'identique, peut à bon droit passer pour nouvelle. Il serait d'ailleurs superflu d'insister sur la nouveauté du thème. La grandeur de Dieu, l'immensité de la création, le peu de place que l'homme tient dans l'ensemble des choses, sont éternellement rajeunis par la pensée. Les psaumes de David n'ont pas épuisé la matière; les Pères de l'Église, en traitant le même sujet avec une rare éloquence, ne l'ont pas appauvri pour les générations futures : il est dans la destinée de l'humanité d'agiter sans relâche ces questions que les esprits frivoles regardent comme sans valeur. En relisant l'*Infini dans les Cieux*, je me rappelais le mot d'un homme d'esprit : Pourquoi M. de Lamartine, au lieu de remettre sur le métier quinze ou vingt fois la même idée, ne s'est-il pas décidé à établir dans ses *Harmonies* un ordre méthodique ? Le recueil n'eût pas manqué d'y gagner. Le mot fut applaudi comme l'expression d'une pensée vraie, et pourtant tous ceux qui ont étudié sérieuse-

ment la poésie, tous ceux qui connaissent le rôle assigné à chacune de nos facultés, savent à quel point cette *spirituelle* question est dépourvue de bon sens. Vouloir soumettre l'imagination aux mêmes lois que l'histoire, la philosophie ou les sciences positives, est un pur caprice qui ne soutient pas la discussion. Que le récit des événements accomplis, l'exposition d'une vérité morale, ou la démonstration d'une série de théorèmes, soient réglés par des lois rigoureuses, rien de mieux ; mais que l'imagination se plie à ces lois, c'est un rêve qui mérite tout au plus un sourire. Que le géomètre enseigne les propriétés des figures avant d'expliquer les propriétés des solides, c'est une nécessité à laquelle il ne peut se soustraire. Si le poëte acceptait une telle condition, s'il confondait la poésie et la science, il ne produirait qu'une œuvre inanimée : il est dans la nature même de l'imagination de remanier à plusieurs reprises la même pensée, et de la renouveler par cela seul qu'elle l'interroge au milieu de circonstances diverses. L'âme heureuse ou affligée, fière ou abattue, n'aperçoit pas l'idée divine sous le même aspect, et cela suffit pour faire de l'idée divine le thème de chants très-différents. C'est pourquoi je suis loin de blâmer M. de Lamartine. En écrivant *Jéhovah*, il ne se proposait pas de nous montrer la place infiniment petite de l'humanité dans la création; il voulait célébrer la puissance divine. Quoique l'idée soit la même, elle est donc présentée sous deux faces diverse, et les deux pièces ne peuvent être accusées de ressemblance. Je regrette seulement que M. de Lamartine, dont l'imagination se prête si heureusement à la peinture de la grandeur divine, n'ait pas compris le danger des termes techniques. Je ne demande pas que la poésie, lors même qu'elle célèbre les merveilles des cieux, lutte de précision avec De-

lambre et Cassini ; mais elle ne peut se dispenser d'étudier la valeur des mots avant de les employer, et M. de Lamartine a négligé cette vulgaire précaution. Il parle sans façon des ellipses décrites par les étoiles, comme si la figure elliptique s'appliquait indifféremment au mouvement de tous les corps célestes. Il y a dans cette étourderie plus d'un péril. Les hommes uniquement occupés d'études littéraires ne connaissent guère que l'ellipse grammaticale, et pour eux le mouvemement prêté aux étoiles par M. de Lamartine n'a pas de sens défini. Quant aux hommes qui savent la valeur géométrique de l'ellipse, ils ne peuvent lire sans sourire et parfois même sans dépit, cette singulière bévue. Si les étoiles, en effet, décrivent une ellipse, et si, comme le pensent les astronomes dont l'autorité est reconnue par l'Europe savante, les étoiles sont le centre de systèmes analogues au système solaire dont notre planète fait partie, tout l'ordre du monde est renversé. Newton et Laplace ne savaient ce qu'ils disaient ; Copernic est un rêveur dont les affirmations ne méritent aucune foi. Voilà notre pauvre terre obligée de décrire un mouvement circulaire autour du soleil, qui décrit lui-même un mouvement elliptique. Se charge qui pourra de prévoir et de prédire les incroyables désordres engendrés par cette combinaison inattendue : climats, saisons, tout change. Il a suffit d'un trait de plume pour biffer toute la science humaine, ou du moins la partie la plus sublime et la plus parfaite de la science. Et qu'on ne vienne pas me dire que je prends plaisir à éplucher des mots : il ne s'agit pas ici d'une règle de syntaxe ; il s'agit d'un mot employé par un poëte justement applaudi. Or ce mot ne veut rien dire ou exprime une idée absurde. Ou la poésie n'est qu'un pur enfantillage, un passe-temps, un hochet, ou elle

doit servir à populariser des idées vraies en même temps que des sentiments généreux. Quelle confiance mérite, quelle confiance inspire le poëte qui ne prend pas la peine de connaître le sens des mots qu'il emploie? Ne donne-t-il pas à la foule le droit de le confondre avec les rhéteurs dont le souci le plus cher est d'assembler des périodes sonores, sans jamais prendre au sérieux les idées qui par hasard peuvent se rencontrer sous les mots? Et pourtant, malgré l'étrange bévue que je signale, l'*Infini dans les Cieux* demeure un admirable morceau. La comparaison de l'homme avec les étoiles sans nombre semées dans le ciel par la main de Dieu, avec le grain de sable, est pleine de magnificence. Le mouvement des corps célestes qui obéissent sans murmure à la loi qui leur est tracée, opposé aux défaillances, aux cris de rage et de révolte poussés par l'humanité, offre une grande et touchante leçon, une leçon pieuse et résignée. Si M. de Lamartine n'eût pas joué imprudemment avec la langue de la science et se fût contenté de la langue poétique, je n'aurais pour cette *harmonie* que des éloges, et je serais heureux de les prodiguer. Il semble qu'il ait pris à tâche d'excuser l'élévation constante de sa pensée en montrant aux esprits jaloux de son génie et de sa renommée à quel point il ignore les données les plus vulgaires recueillies sur le mécanisme de l'univers. Il y a dans son ignorance une sorte d'ostentation que je suis tenté de prendre pour un bouclier. Je croirais volontiers qu'il a voulu se défendre contre l'envie en s'abritant derrière ce singulier argument : Oui, je suis grand ; oui, je plane au-dessus de la foule ; mais pardonnez-moi ma grandeur en voyant mon ignorance. Étrange manière de se défendre! N'eût-il pas été plus sage d'étudier la vérité, au lieu de la travestir?

L'*Hymne au Christ*, rempli d'ailleurs de grandes pensées, pèche par une singulière imprévoyance. Sans vouloir exiger du poëte un ordre rigoureux, il est permis du moins de lui demander une sorte d'enchaînement dans les sentiments qu'il exprime. Or, dans l'*Hymne au Christ*, on ne trouve rien de pareil. C'est l'improvisation dans le sens étymologique du mot, c'est-à-dire l'improvisation fermement résolue à ne s'inquiéter ni de la valeur ni de l'ordre des idées. Le résultat inévitable d'un tel procédé, c'est une abondance verbeuse qui, loin d'ajouter à l'éclat de la pensée, finit par la rendre insaisissable à force de la présenter sous des formes nouvelles. Il m'est impossible de croire que M. de Lamartine, en commençant l'*Hymne au Christ*, se soit interrogé sérieusement, qu'il ait arrêté ce qu'il voulait dire. Il s'est fié à son inspiration, et son inspiration, bien que puissante, n'a pas effacé la trace de l'imprévoyance. Il y a dans cet hymne harmonieux et sincère des redites sans nombre qui fatiguent l'intelligence la plus patiente. Telle idée qui, mise à sa place, éloquemment exprimée une première fois, nous frappe d'étonnement, nous charme, nous entraîne, ramenée sans raison, exprimée une seconde fois, dans une langue moins vive, moins colorée, semble s'étioler et passe à l'état de lieu commun. Certes, je ne veux pas contester la grandeur de l'idée générale qui domine toute cette composition ; mais je dois dire que les idées particulières qui se déduisent de cette idée générale gagneraient singulièrement à se présenter dans un ordre prévu et réglé, selon l'importance qui leur appartient. Répéter trois et quatre fois la même pensée, sans y rien ajouter en la reproduisant, n'est pas faire preuve de fécondité. Abrégé de moitié, l'*Hymne au Christ*, je n'en doute pas, doublerait de va-

leur. Une telle proposition sera traitée de blasphème, peu m'importe. C'est précisément parce que j'admire une moitié de cet hymne que je voudrais voir disparaître l'autre moitié, qui me gâte la première. Il y a çà et là des taches qui blessent le goût. Je ne conçois guère pourquoi le poëte s'adressant au Christ, lui parle du télescope d'Herschell et lui dit : Ta parole a semé dans le monde moral plus de vérités que notre œil armé du télescope, ne découvre d'étoiles dans le ciel. Cette comparaison, qui serait grande et flatteuse si elle s'adressait à un philosophe, à Platon, à Leibnitz, devient mesquine et pédante quand le poëte parle à Dieu même.

Les images que M. de Lamartine appelle au secours de sa pensée pour la graver plus rapidement et plus sûrement dans la mémoire du lecteur ne sont pas toujours choisies avec discernement. Parfois même, soumises à l'épreuve de l'analyse, elles ne présentent pas de sens déterminé, ou n'offrent qu'un sens désavoué par la raison. Quand le poëte dit au Christ : Ton éclipse est bien sombre, il ne dit rien que nous puissions comprendre, car cette image, tirée de l'étude des corps céleste, avait besoin d'un complément pour offrir à l'intelligence une idée précise ; un corps ne s'éclipse pas lui-même, et le Christ, comparé au soleil, est logiquement obligé d'accepter cette condition. Je n'aime pas la vérité chrétienne *rongée par la rouille des temps.* L'astronomie ne porte pas bonheur à M. de Lamartine. Après avoir parlé de l'éclipse du Christ sans nous expliquer comment et pourquoi le Christ nous est caché, il revient sur cette comparaison dont nous sommes séparés par un grand nombre de strophes, et cette fois il prend à tâche de lui donner plus de précision et de clarté. Hélas ! il eût mieux valu y renoncer que d'y revenir pour aggraver sa faute. La terre,

selon M. de Lamartine, projette son ombre sur l'étoile du Christ, et voilà pourquoi le Christ s'obscurcit à nos yeux. Si cette explication n'a pas le mérite de la vérité, elle a du moins le mérite de la nouveauté. Nous, placés sur la terre qui projette son ombre sur l'étoile du Christ, nous qui, dans la pensée du poëte, ne sommes séparés de sa splendeur par aucun corps intermédiaire, nous n'apercevons plus qu'une lueur confuse ; devine qui pourra cette énigme singulière. Jusqu'à présent, nous avions cru que, pour apercevoir l'ombre projetée sur un corps céleste par un corps de même nature qui venait à passer devant lui, il fallait de toute nécessité être placé sur un troisième corps différent et distant des deux premiers. Il paraît que cette opinion, généralement accréditée, ne repose sur aucun fondement; c'est du moins l'avis de M. de Lamartine. A quoi bon parler à tout propos du soleil et des étoiles? à quoi bon entasser bévue sur bévue? Il est trop facile de relever des erreurs si manifestes, pour que la clairvoyance devienne un sujet d'orgueil; je serais heureux de n'avoir pas à les relever.

Ces reproches, que je ne sépare pas d'une admiration sincère, ne sont pas les seuls que mérite l'*Hymne au Christ.* Bien que la pensée générale de la composition soit une penseé chrétienne, le poëte déploie un tel luxe de souvenirs, il parle avec tant de complaisance de Palmyre et de Memphis, d'Osiris et de Mercure, du Panthéon et des dieux de la Grèce et de Rome, que l'idée première disparaît plus d'une fois dans ce déluge d'appels au passé, et, quand elle reparaît, elle se trouve amoindrie. Entre le point de départ et le point où nous sommes parvenus, il y a un tel espace, que nous avons presque oublié les destinées de la foi chrétienne pour ne songer qu'à la splendeur éphémère des em-

pires, aux erreurs baptisées du nom de vérité qui se détrônent tour à tour avant de s'abîmer dans le néant. Ainsi l'inspiration du poëte, chrétienne au début, s'altère à son insu, et prend un caractère cosmopolite et purement philosophique. Sans la péroraison, qui semble empruntée aux procédés de l'art musical et qui nous ramène au ton primitif, les modulations infinies par lesquelles nous avons passé effaceraient de notre mémoire le thème religieux que M. de Lamartine a voulu développer.

Ce que j'ai dit de l'*Hymne au Christ* s'appliquerait encore avec plus de justesse et d'évidence à l'une des plus belles pièces du recueil : *Mon âme est triste jusqu'à la mort.* Assurément il est impossible de méconnaître la grandeur, la sincérité de l'inspiration qui a dicté cette plainte éloquente. Non-seulement l'idée première est parfaitement vraie, non-seulement la tristesse qui s'exhale dans cette élégie suprême n'a rien de factice, rien d'apprêté, mais les divisions imaginées par le poëte semblent destinées à nous montrer clairement toutes les faces de sa pensée, toutes ses angoisses, toutes ses défaillances. Et pourtant, malgré la grandeur de l'inspiration, malgré la vérité des sentiments, la lecture la plus attentive de cette pièce, si admirablement conçue, ne laisse dans la mémoire qu'une trace confuse; en nous recueillant, nous arrivons à grand'peine à recomposer dans un ordre intelligible, dans une série logique les tableaux qui ont passé sous nos yeux. La substance poétique de cette pièce est excellente; pourquoi la mise en œuvre est-elle si imparfaite? La tristesse qui saisit parfois l'âme la plus courageuse vers le déclin de la vie, le souvenir de l'amour qui se disait immortel et s'est évanoui comme un songe, le regret des heures consumées en études impuissantes, le blas-

phème, fils du désespoir, le cœur flétri, noyant dans le flot des voluptés impures l'image importune de ses espérances déçues, le cœur ramené à la foi par le néant du bonheur qu'il a poursuivi, et retrouvant, dans le passé même qu'il maudissait tout-à-l'heure comme une promesse perfide, un sujet de reconnaissance, le thème d'un cantique fervent adressé au Créateur, à coup sûr, il y a bien là de quoi défrayer une ode, une élégie, selon la disposition où se trouve l'âme du poëte; mais la succession d'idées que je viens d'indiquer se laisse à peine entrevoir dans la pièce de M. de Lamartine, tant il a pris soin de les confondre en les développant. Il a traité chacune de ces idées avec une impitoyable prolixité; il ne l'a quittée qu'après l'avoir épuisée, qu'après l'avoir pressée dans tous les sens et s'être bien assuré qu'elle ne contenait plus rien. Grâce à l'application obstinée de ce procédé, il a réussi plus d'une fois à flétrir les plus fraîches images, à rendre prosaïques, à dessécher les comparaisons qui s'annonçaient d'abord sous les couleurs les plus attrayantes. Si jamais le souffle poétique a doué d'une vie nouvelle les sentiments qui semblaient épuisés depuis longtemps, dont l'expression multipliée à l'infini paraissait défier toute tentative de rajeunissement, ce miracle ne s'est nulle part accompli d'une façon plus éclatante que dans la pièce dont je parle : malheureusement M. de Lamartine, enivré de sa parole, n'a pas su s'arrêter à temps; il ternit à plaisir les métaphores les plus splendides en les superposant, en les accumulant. Il n'est satisfait qu'après les avoir entassées. Peu lui importe que sa pensée disparaisse sous ce monceau de métaphores. Il a prouvé sa richesse, et son orgueil est satisfait. Quoiqu'il ait à exprimer un sentiment vrai, il ne tient pas à frapper juste, mais à frapper fort, et il manque le but faute d'avoir mesuré son élan.

Nulle part ce travers n'est plus saillant que dans : *Mon âme est triste jusqu'à la mort.*

Il n'est pas rare d'entendre des orateurs de salon, d'ailleurs asez peu lettrés, accuser de sécheresse la poésie française du XVIIe siècle. Sans vouloir entreprendre ici la défense littéraire de cette époque glorieuse, je me borne à rappeler que les œuvres comprises entre l'avénement de Louis XIII et de la mort de Louis XIV se recommandent surtout par la mesure. Je ne m'arrête pas à discuter le caractère studieux ou spontané des œuvres qui remplissent cette période ; il me suffit d'insister sur le style limpide qui donnait à la pensée tant de relief et d'éclat. En lisant les *Harmonies poétiques* et surtout les deux dernières pièces que je viens d'analyser, il est impossible de ne pas se reporter vers ce moment de notre histoire. Quoique le style, pour avoir une véritable valeur, doive naître de la pensée même, et que le style de Racine appliqué aux comédies de Molière, comme le voulait un bel-esprit de nos jours, soit une des idées les plus saugrenues qui se puissent concevoir, un esprit sérieux peut se demander ce que fût devenu, dans les mains d'un poëte du XVIIe siècle partagé entre la foi et le découragement, le sujet traité par M. de Lamartine. Bien qu'alors l'imitation de l'antiquité païenne dominât l'étude de la poésie biblique, Isaïe et David n'ont pourtant pas trouvé un écho moins harmonieux que Sophocle et Euripide. Si le livre des *Rois* n'est pas scrupuleusement respecté dans *Athalie*, *Iphigénie* ne rappelle pas la Grèce héroïque d'une façon très-littérale. Ce qui assure à ces deux ouvrages une longue jeunesse, c'est d'abord la vérité humaine, la vérité des sentiments pris en eux-mêmes, abstraction faite du temps et du lieu, et puis la mesure dans l'expression. J'imagine donc que le sujet traité par M. de

Lamartine, soumis aux lois acceptées par le XVIIe siècle, n'eût rien perdu de sa grandeur, de sa vérité. Les détails qui nous éblouissent et nous fatiguent, émondés par une main sévère, laisseraient à la pensée toute sa clarté, toute son évidence. L'esprit suivrait sans effort toutes les transformations de la tristesse et ne chercherait pas, en achevant le dernier hémistiche, à retrouver sous les ronces et les broussailles le sentier indécis qu'il a parcouru. La mesure dans l'expression, quoi que puissent dire les panégyristes de l'improvisation, n'appauvrit pas la pensée. Ce qu'on nomme aujourd'hui abondance n'est trop souvent que prolixité ; les images prodiguées à l'infini, loin d'ajouter à l'éclat, au relief de la donnée poétique, ressemblent à ces draperies dont les plis capricieusement multipliés abolissent la forme du corps. Regardez une statue trouvée dans les champs de l'Attique : le lin ou la laine, disposés par une main tout à la fois savante et hardie, laissent deviner la force de l'athlète ou la beauté de la jeune canéphore. Les plis semblent comptés, ou plutôt c'est le mouvement même du personnage qui commande à l'étoffe obéissante. Regardez une statue de Bernin : le marbre est fouillé avec une merveilleuse adresse, il semble vouloir lutter de souplesse avec les tissus les plus fins ; mais le ciseau, en multipliant les caprices de la draperie, a effacé les contours du corps. Laquelle de ces deux statues vous semble plus près de la vérité, plus près de la beauté? Eh bien ! sans vouloir établir aucune comparaison directe entre M. de Lamartine et Bernin, n'est-il pas permis de voir, dans la prolixité du style, le même danger que dans les draperies dont les plis multipliés sans raison et sans mesure masquent les contours du personnage ?

Est-ce à dire que l'inspiration qui a dicté les *Harmonies*

soit moins abondante, moins sincère, moins sûre, moins féconde que l'inspiration qui a dicté les *Méditations?* Telle n'est pas ma pensée. Ces deux recueils, sans être consacrés à l'expression du même sentiment, appartiennent cependant à une intelligence douée de la même sève, de la même force. Des *Méditations* aux *Harmonies*, il n'y a ni affaiblissement, ni déchéance. Tous ceux qui aiment la poésie, tous ceux qui sont habitués à interroger l'imagination humaine dans ses manifestations diverses, à comparer les monuments de l'intelligence aux différents âges de l'histoire, savent bien à quoi s'en tenir sur ce point. Le sentiment de l'amour, purement exprimé dans les *Méditations*, n'est pas supérieur au sentiment religieux exprimé dans les *Harmonies*. Dans le second comme dans le premier recueil, c'est la même spontanéité, la même vérité. Seulement, et c'est ici que la critique reprend ses droits, la mesure qui éclate dans les *Méditations* est presque toujours absente des *Harmonies*. Les idées se présentent avec la même abondance, les sentiments se succèdent avec la même sincérité, mais les images destinées à les traduire ne sont point triées avec un goût aussi sévère. C'est, à mes yeux, la seule différence qu'il soit permis d'établir entre les *Méditations* et les *Harmonies*.

Ce qui est vrai, ce qu'il faut affirmer, ce qui peut servir au développement, à la popularité des saines idées littéraires, c'est que les *Harmonies*, malgré le mérite éclatant qui les recommande sous le rapport purement poétique, demeurent bien au-dessous des *Méditations* dans toutes les questions qui se rapportent à la pureté de la forme. Dans les *Méditations*, en effet, l'improvisation n'était qu'un accident; dans les *Harmonies*, l'improvisation est devenue une habitude. Dans les *Méditations*, il est bien rare de ren-

contrer des paroles inutiles, des paroles qui fassent double emploi; dans les *Harmonies*, au contraire, même dans les plus belles pièces, il est bien rare de rencontrer des idées dont l'expression soit contenue dans de justes limites. Trop souvent, même dans *Jéhovah*, même dans l'*Hymne au Christ*, l'idée la plus excellente, le sentiment le plus vrai, se ternissent et s'amoindrissent en subissant les évolutions d'images sans nombre. Le poëte, faute de s'arrêter à temps, trouve, à son insu, le moyen de gâter les intentions les plus ingénieuses, d'attiédir les émotions les plus ardentes. Ce serait méconnaître les devoirs de l'histoire littéraire que d'omettre une telle remarque; l'énoncer en toute franchise n'est pas manquer de respect pour le génie, mais le traiter avec toute la sévérité, avec toute l'impartialité qu'il mérite.

M. de Lamartine, je n'hésite pas à le dire, abuse dans les *Harmonies* de la richesse de sa nature. Plein de confiance dans ses facultés, il ne se donne pas la peine de prévoir ou même d'entrevoir les paroles qui vont s'échapper de ses lèvres; il livre à toutes les chances du hasard l'ordre des idées aussi bien que l'arrangement des mots. Je ne parle pas des nombreuses égratignures que la langue reçoit de ses mains; ce détail, sans être dépourvu d'importance, pourrait passer pour puéril chez un grand nombre d'esprits qui considèrent l'étude et le respect de la langue comme un danger pour l'imagination; je me borne à constater ce qui ne peut être mis en doute par aucune intelligence sérieuse, qu'il n'y a pas dans le recueil entier des *Harmonies* une seule pièce qui se recommande par la même sobriété, par la même mesure que *le Lac*. Dans cette dernière pièce, en effet, il ne se rencontre pas une stance parasite, une stance qu'on voulût retrancher; toutes les paroles portent coup,

tous les sentiments trouvent un écho. L'ordonnance des idées, sans révéler un esprit habitué aux combinaisons symétriques, c'est-à-dire hostile à toutes les lois de la poésie, se distingue pourtant par une clarté, par une évidence qui ne laisse rien à désirer. Dans les *Harmonies*, l'intelligence la plus complaisante ne peut signaler rien de pareil; l'ordonnance est toujours absente; il est bien rare de rencontrer une idée qui ait une place déterminée, une place nécessaire; la place assignée à l'expression d'un sentiment semble presque toujours un pur caprice; la volonté, la prévoyance, n'interviennent presque jamais; l'improvisation règne en souveraine, et traite avec un dédain absolu tous les calculs de la réflexion. Or, si un pareil procédé réussit sans peine à produire l'étonnement, il réussit bien rarement, je pourrais dire qu'il ne réussit jamais à produire l'admiration. Qu'on me pardonne de citer un proverbe qui, pour être vieux, n'en demeure pas moins vrai : le temps ne respecte pas volontiers ce qu'on fait sans lui. L'improvisation éblouit l'auditoire ; il est bien rare qu'elle éblouisse les lecteurs. Pour ceux qui écoutent et n'ont pas le loisir de songer, les paroles qui s'échappent en flots pressés des lèvres du poëte sont des preuves irrécusables de puissance ; pour ceux qui lisent, à qui le temps ne manque pas pour méditer sur les pensées qu'ils ont recueillies, sur les images qu'ils ont vues passer devant leurs yeux, la question change d'aspect. L'indulgence est difficile, la sévérité devient nécessaire. Les applaudissements prodigués avec complaisance dans un salon font place aux remarques les plus inattendues et pourtant les plus légitimes. Les *Méditations* ne sont pas exposées à un tel danger; les *Harmonies* semblent prendre à tâche de le braver. Le poëte des *Harmonies* semble dire au lecteur : Voyez comme je suis puissant et

fécond! Je n'ai pas pris la peine de préparer les strophes que je vais vous réciter; eh bien! je suis pourtant sans inquiétude. Quoi que je puisse dire, je compte sur vos applaudissements. Rien de vulgaire ne peut sortir de ma bouche. Écoutez et admirez. Respirer, pour moi c'est chanter; vivre, c'est inventer. Pourquoi craindrais-je de m'abandonner aux chances de l'improvisation? J'aurais beau faire, je ne réussirai pas à faiblir. Le lecteur prête au poëte une attention complaisante; puis la réflexion vient, et la réflexion blâme sévèrement ce que l'étonnement avait amnistié.

A ces deux recueils si riches et qui ont obtenu et gardé depuis longtemps une si légitime admiration, M. de Lamartine a cru devoir ajouter un nombre considérable de pièces nouvelles; je dis considérable, car les pièces nouvelles ne s'élèvent pas à moins de quarante-six. Malheureusement, parmi les pièces, il n'y en a pas une qui soit digne de figurer en si glorieuse compagnie. Si ces pièces étaient signées d'un autre nom, elles passeraient parfaitement inaperçues; elles iraient s'engloutir dans le gouffre toujours ouvert qui engloutit tant d'idées insignifiantes décorées de rimes sonores: signées du nom d M. de Lamartine, elles éveillent de pénibles pensées. Pourquoi ces vers ne sont-ils pas restés dans les albums parfumés qui leur avaient donné asile? Pourquoi ont-ils quitté le demi-jour mystérieux qui les protégeait? Le poëte inspiré qui nous a donné les *Méditations* et les *Harmonies* a-t-il donc pris au sérieux les louanges qui ne manquent jamais au génie lors même qu'il se fourvoie? Quelle femme s'est jamais permis de trouver mauvais les vers qui lui sont adressés, quand ces vers sont signés d'un nom illustre? Parmi ces quarante-six pièces nouvelles, il n'y en a pas

une qui méritât de voir le jour, de circuler parmi les indifférents, je veux dire parmi les lecteurs désintéressés qui jugent l'œuvre en elle-même, sans tenir compte du milieu où elle s'est produite pour la première fois. Telle chanson fort étonnée de se trouver à côté des strophes improvisées à la Grande-Chartreuse semble trouvée dans les papiers de Planard ; livrée à nos regards indiscrets seule et nue, sans les gracieuses mélodies d'Hérold, elle nous étonne et nous afflige. Je tourne le feuillet, et j'aperçois des vers qui pourraient porter le nom de Desmoustiers, des vers adressés à une jeune fille qui, dans un rêve, déposait un baiser sur le front de l'auteur. C'est bien la peine vraiment d'avoir écrit les *Méditations* et les *Harmonies* pour lutter de mignardise et d'afféterie avec les *Lettres à Émilie !* Une ode sur l'ingratitude des peuples, qui porte la date de 1827, et dont toutes les strophes sont placées dans la bouche d'Homère, n'est que le remaniement très-malheureux de la belle pièce *à Manoël.* Autant les vers adressés au poëte portugais respirent d'affection et de sympathie pour le génie méconnu, autant les strophes placées dans la bouche d'Homère sont banales et déclamatoires. Dante, le Tasse, Milton, Camoëns, passent tour à tour sous nos yeux comme de pures marionnettes, comme de simples sujets d'antithèse. Si cette ode date vraiment de 1827, si elle précède de trois ans la publication des *Harmonies*, il est fort à regretter qu'elle ait quitté l'ombre hospitalière du portefeuille où elle était enfouie. Tous ces lieux communs contre l'ingratitude des peuples sont usés depuis longtemps et ne méritent pas un instant d'attention, à moins qu'ils ne soient rajeunis par l'élégance et la nouveauté de la forme. M. de Lamartine, qui, depuis trente ans, a trouvé tant de stances empreintes d'une tristesse sincère, tant de strophes

animées d'un souffle ardent, n'a écrit sur l'ingratitude des peuples envers les poëtes qu'une suite de plaintes et d'invectives qui ne semblent dictées ni par le malheur, ni par la colère.

Les vers de M. de Musset, que j'avais entendu vanter, sont loin de mériter les louanges qu'ils ont obtenues. Le style en est tour à tour pâteux et semé d'images qui nous dépaysent. Les comparaisons sont tirées des détails les plus vulgaires, de la réalité la plus triviale. Les pensées les plus vraies, en subissant le joug de ces métaphores inattendues, se dénaturent et se rapetissent. *Les fentes du cœur*, *le cœur fêlé*, *l'amour qui s'évapore*, impriment à toute cette pièce un caractère matérialiste qui contraste singulièrement avec les sentiments développés par l'auteur. Si le style de M. de Lamartine, dans ses œuvres les plus belles, ne présente pas toujours une irréprochable pureté, il se recommande du moins par l'élévation constante des images et le caractère exclusivement spiritualiste de l'inspiration. Les vers à M. de Musset dérogent à cette glorieuse habitude. Le cœur se réduit en tessons comme une misérable poterie ; l'amour s'évapore comme l'eau d'une bouilloire ; en un mot, la poésie disparaît et fait place au vulgaire entassement des images les plus banales. Parlerai-je d'une très-longue pièce adressée à M. Hubert, et qui s'intitule : *Ressouvenir du lac Léman ?* Il y a dans cette conversation plusieurs traits de paysage dont la vérité ne peut être contestée ; mais ces traits heureux disparaissent au milieu des déclamations sans fin auxquelles M. de Lamartine se laisse aller : il ne sait pas s'arrêter et suit, en nous parlant de la Suisse, tous les procédés de *Cyrus* et de *Clélie*.

J'arrive enfin aux commentaires que M. de Lamartine a écrits sur les *Méditations* et les *Harmonies*. Ici, l'in-

dulgence n'est pas permise. Ces pages que je redoutais, que j'aurais voulu pouvoir effacer à mesure qu'elles naissaient sous la plume de l'auteur, ne nous apprennent absolument rien et nous forcent trop souvent à nous apitoyer sur l'étrange importance que le poëte attribue aux moindres circonstances de sa vie. En revenant de la Grande-Chartreuse, il est surpris par l'orage, il s'abrite sous un rocher, et sans quitter la selle de son cheval, il écrit sur son genou les vers que nous avons lus et relus avec une ardente sympathie. N'est-ce pas là une révélation vraiment intéressante? Ces vers ont été écrits à cheval, que la postérité reconnaissante ne l'oublie pas! Qu'elle sache aussi que M. de Lamartine n'était pas seul dans ce pèlerinage à la Grande-Chartreuse : il accompagnait une femme charmante, la marquise de B., et la marquise était assise paisiblement au fond d'une grotte, tandis que le poëte demeurait héroïquement sur la selle de son cheval. M. de Lamartine, dans cette assez risible occasion, trouve moyen de jouer à la fois le rôle de Louis XIV et le rôle de Dangeau. Il pose avec majesté, et il note ses moindres mouvements comme si le récit de cette averse devait prendre place entre la bataille de Marathon et la bataille d'Arbelles. Il est vraiment difficile de pousser plus loin la puérilité; cependant le poëte a trouvé le moyen de dépasser cette limite qui semblait infranchissable. Une nuit, il avait mal dormi; tranchons le mot, il avait passé une nuit blanche; il se lève au point du jour, il se met à sa table, il commence la pièce qui s'appelle *Novissima Verba*, ou *Mon âme est triste jusqu'à la mort*. Plusieurs de ses amis qui étaient venus passer quelques jours à Saint-Point le pressent de venir déjeuner; il résiste courageusement et continue d'écrire; arrive l'heure du dîner, mêmes instances, même rési-

stance, et, pendant seize heures, la plume de M. de Lamartine ne s'arrête pas. Au bout de seize heures il avait écrit six cents vers. Après une telle révélation, qui donc oserait noter dans cette pièce, tour à tour éloquente et verbeuse, les tirades parasites, les redites inutiles, les comparaisons confuses ? Six cents vers en seize heures, six cents vers écrits à jeun, après une nuit blanche, cela répond à tout. Oronte, pour imposer silence à l'esprit chagrin d'Alceste, défendait son sonnet comme une bagatelle écrite en un quart-d'heure. M. de Lamartine, que son génie devrait protéger contre le ridicule, marche à son insu sur les traces d'Oronte. Le public, je n'en doute pas, sera de l'avis d'Alceste : le temps ne fait rien à l'affaire. Peu nous importe que les *Novissima Verba* soient écrits en un jour, en trois jours, en huit jours. La seule chose qui nous intéresse, la seule qui mérite notre attention, c'est la vérité de la pensée, l'enchaînement des sentiments, la transparence du style, trois qualités précieuses qui se déduisent l'une de l'autre. Luttez de prestesse avec Eugène de Pradel, ou prenez le temps de mûrir votre pensée : le public ne s'en inquiète pas, et il a raison.

Cette puérile confidence n'est pourtant pas le dernier mot de M. de Lamartine en fait de hâblerie. Un soir, dans le voisinage de Livourne, il achevait la dernière strophe d'une *harmonie*, quand une rafale emporta les feuillets placés sur ses genoux; la mer reçut ces vers tracés au crayon, mais se garda bien de les engloutir. Le lendemain, la fille d'un pêcheur venait, pieds nus, les rapporter à M. de Lamartine, qui donnait une piastre pour chaque feuillet et ajoutait à cette récompense, déjà magnifique, le don d'un tablier de cotonnade bariolée. N'y a-t-il pas dans la manière miraculeuse dont ces vers nous ont été conservés

quelque chose qui vous émeut profondément? Depuis le *Spasimo* de Raphaël, destiné aux moines de Palerme, qui fit naufrage dans le golfe de Gênes, et que le pape rendit aux pieux destinataires, il ne s'est rien vu de si merveilleux. Que dis-je? le sort du *Spasimo* s'explique par des raisons tirées de la nature des choses, tandis qu'il faut recourir à des moyens surnaturels pour expliquer comment les vers de M. de Lamartine, baignés par l'eau de la mer, sont demeurés à quelques pas du rivage jusqu'à l'arrivée providentielle du pêcheur.

Dans Paris même, dans cette ville prosaïque, l'inspiration poursuit le poëte sans relâche, et c'est lui-même qui nous l'apprend. Madame de Lamartine prie son mari de l'accompagner à Saint-Roch; pendant que le prêtre célèbre la messe, le souvenir de Graziella vient s'emparer de l'esprit du poëte, et le poëte écrit une pièce nouvelle sur cette malheureuse fille, dont il nous a déjà trop parlé. Peut-être Graziella ne lui eût-elle pas inspiré une strophe, s'il fût demeuré au logis: il est allé à Saint-Roch, et Graziella lui est apparue. En vérité, plus j'y songe et plus je m'étonne que l'auteur des *Méditations* et des *Harmonies* ait trouvé le courage d'écrire de telles niaiseries. Sans doute le génie a droit au respect, mais c'est à la condition qu'il se respectera lui-même. Or, M. de Lamartine, en nous racontant tous ces enfantillages, semble prendre plaisir à se rapetisser. Qu'il ne se plaigne donc pas si une juste gaieté accueille ses confidences: en livrant au vent de la publicité tous les épisodes, toutes les heures de sa vie, il appelle la raillerie, il encourage l'irrévérence.

La Fontaine, Rabelais, Byron et Manzoni sont traités dans ces étranges commentaires d'une façon quelque peu cavalière. La Fontaine enseigne la méchanceté; qui jamais s'en

serait douté ? Byron, en écrivant son *Don Juan*, est descendu jusqu'à Rabelais ! Quant à Manzoni, l'auteur avait lu sans enthousiasme ses tragédies et *ses romans :* les hymnes religieux du poëte lombard ont éveillé dans son âme une pieuse admiration. Si Manzoni a lu ces lignes, il a dû se demander avec étonnement où M. de Lamartine a pu lire ses romans. Jusqu'ici en effet les *Promessi Sposi* sont et demeurent l'unique roman de Manzoni, car *la Colonne infâme* ne peut passer pour une composition poétique. J'ai grand'peur que l'auteur des *Harmonies* n'ait pas même lu *le* roman de Manzoni. Je suis bien forcé de croire qu'il connaît à peine les fables de La Fontaine, car s'il les connaissait, il ne l'accuserait pas d'enseigner la méchanceté aux générations naissantes. Pour parler de *Don Juan* avec ce dédain superbe, il faut l'avoir feuilleté d'une main maladroite et parcouru d'un œil bien inattentif. Je serais vraiment curieux d'apprendre en quoi les poétiques amours de don Juan et d'Haydée rappellent Pantagruel et Gargantua. Le dédain de M. de Lamartine pour Rabelais n'a pas besoin d'être réfuté. Molière, La Fontaine et Voltaire se sont chargés de le défendre en l'admirant, et lui ont fait plus d'un emprunt. Si le joyeux curé de Meudon n'est pas un modèle de chasteté, ce n'est pas une raison pour le condamner comme un bateleur sans verve et sans esprit. D'ailleurs, il n'y a pas une strophe de *Don Juan* dont Rabelais puisse revendiquer l'idée première. *Candide* est parmi nous le seul livre qui ait quelquefois suggéré au poëte anglais de cruelles railleries ; mais ce qui fait l'excellence du poëme appartient en propre à Byron et n'appartient qu'à lui. La partie passionnée, la partie pathétique ne relève ni de Pangloss, ni de Cunégonde, et fait de *Don Juan* le chef-d'œuvre de l'auteur. Malgré la faiblesse des quatre der-

niers chants, ce mélange inoui de rêverie et de raillerie, de passion et de gaieté, demeure un prodige de puissance. Les autres poëmes de Byron, que M. de Lamartine accuse de célébrer éternellement le triomphe du mal, se défendent par eux-mêmes. Pour ne pas comprendre que ces poëmes sont des plaintes et non des hymnes à l'enfer, il faut ne les avoir jamais lus ou n'en avoir gardé qu'un souvenir très-infidèle.

La colère de M. de Lamartine contre les mathématiques et la physiologie n'est pas moins singulière : il accuse les sciences positives de dessécher l'imagination. Après avoir inventé pour le mouvement une ellipse dont les astronomes n'ont jamais entendu parler, il a vraiment mauvaise grâce à se fâcher contre eux. Il ne consent pas à croire que le cœur soit un muscle et se raille des savants qui s'obstinent à soutenir cette thèse. Le cœur musculaire des physiologistes vaut bien le *cœur fêlé* qui *laisse par ses fentes l'amour s'évaporer.* La *corniche de l'ogive qui sert de portique* au tombeau décrit par le poëte, dans le commentaire d'une pièce adressée à la mémoire de sa mère, peut prendre place à côté du *cœur fêlé.*

Ainsi les notes de M. de Lamartine sur les *Méditations* et les *Harmonies* doivent inspirer des regrets à tous ceux qui aiment, à tous ceux qui admirent son génie lyrique. Il eût agi sagement en ne les écrivant pas; en les relisant, il aurait dû se décider à les brûler.

Quand M. de Lamartine, renonçant à commenter chaque pièce sortie de sa plume, essaie de juger l'ensemble de ses œuvres, est-il plus heureux, mieux inspiré? Hélas! non. Il a mis en tête des *Méditations* une lettre à M. Dargaud, en tête des *Harmonies* une lettre à M. d'Esgrigny : eh bien ! dans ces deux morceaux épistolaires, il n'est pas

moins étrange, moins puéril que dans ses commentaires. Il paraît, d'après son témoignage, que M. Dargaud lui aurait demandé pourquoi le succès des *Nouvelles Méditations* n'était pas égal au succès des premières. En réponse à cette question, qui n'est pas, à mes yeux du moins, justifiée par les faits, M. de Lamartine adresse à son correspondant une série bruyante et confuse de déclamations sur l'envie, sur la routine, sur les ennemis véritables que la gloire suscite à tous les poëtes applaudis. L'orgueil des vieilles renommées, s'il faut l'en croire, ne s'offense pas des éloges donnés à un nom nouveau. Il accepte les débuts les plus éclatants, mais à condition de prendre bientôt sa revanche. Que le poëte nouveau venu publie un second ouvrage, et la foule, sous l'inspiration des meneurs, c'est-à-dire des jaloux, s'empressera de rabaisser le nom qu'elle avait d'abord applaudi. Si le témoignage de M. de Lamartine était accepté comme irrécusable, il serait défendu de réussir deux fois de suite. Je ne veux pas m'engager dans la discussion de cette théorie ; je me contente de contester les faits personnels sur lesquels l'auteur prétend l'étayer. J'ai beau consulter mes souvenirs, j'ai beau interroger les mémoires les plus fidèles, je ne retrouve pas la trace de ces haines jalouses dont le poëte se plaint avec tant d'amertume. Si quelques voix sans autorité, sans écho, ont mis les *Nouvelles Méditations* au-dessous des premières, ce n'est pas une raison pour prendre à partie le siècle tout entier et l'accuser d'ingratitude et d'ignorance. L'envie, qui attaque si obstinément tant d'œuvres éclatantes, n'a jamais eu grand'chose à démêler avec M. de Lamartine. Les *Méditations* ont en effet l'incontestable avantage de ne pouvoir être invoquées comme argument, ni pour, ni contre aucun système. Par leur nature même, elles échappent

à toute discussion, du moins à toute discussion conduite d'après les principes de l'école ; pour les analyser, pour les apprécier, il faut renoncer à invoquer les préceptes établis dans les poétiques. Ni le maître d'Alexandre, ni l'ami de Mécène, n'avaient prévu ce genre d'effusion; il serait donc inutile de leur demander conseil pour estimer ce qu'elles ont de contraire ou de conforme aux lois de l'art. Le caractère spontané, personnel des *Méditations* les a soustraites jusqu'à présent aux querelles académiques et scholastiques, et je suis encore à deviner l'attaque, l'accusation qui a pu motiver les plaintes de M. de Lamartine. La lettre à M. Dargaud n'est, à proprement parler, qu'un effet sans cause. Je ne blâme pas les éloges qu'il se décerne pour les premières *Méditations;* mais je ne puis accepter comme sensée sa colère contre le prosaïsme du siècle. Qu'il s'admire, j'y consens : il a le droit de s'admirer ; mais qu'il se plaigne d'avoir été méconnu dès son second ouvrage, je ne puis lui donner raison. L'ingratitude n'est pas du côté de la foule, elle est tout entière du côté du poëte. Ou l'admiration accordée aux premières *Méditations* avait rendu M. de Lamartine singulièrement exigeant, ou il a fermé l'oreille aux louanges que la France prodiguait aux *Nouvelles Méditations* pour n'entendre que les voix sans crédit, sans autorité, dont je parlais tout-à-l'heure.

La lettre à M. d'Esgrigny, placée en tête des *Harmonies*, est plus puérile, plus déplorable encore que la lettre à M. Dargaud. L'auteur, ne sachant que dire de ce nouveau recueil, c'est lui-même qui le déclare, ayant promis une préface et ne devinant pas sur quoi il pourrait l'écrire, au lieu d'abandonner sagement son premier projet, imagine de se rejeter dans l'autobiographie et de nous raconter une de ses courses à Milly, un de ses entretiens fami-

liers avec le père Dutemps qui a connu sa mère et ses sœurs. Ces détails, bien que dépourvus de toute importance littéraire, réussiraient peut-être à nous intéresser, s'ils nous étaient présentés sous une forme plus modeste et surtout dans une langue moins prolixe ; mais, de Mâcon à Milly, M. de Lamartine ne nous fait pas grâce d'un clocher, d'un pan de muraille, d'un bouquet de bois, d'un coteau, d'une vigne ; il compte les cailloux et les brins d'herbe, et, quand nous arrivons enfin à Milly, notre attention est déjà fatiguée. Sous ces descriptions sans fin, toute pensée disparaît. Comment le lecteur poursuivrait-il une tâche que l'auteur abandonne ?

Vous croyez peut-être que M. de Lamartine, heureux de rencontrer le témoin de ses jeunes années, aime à retrouver dans la mémoire du père Dutemps la trace de ses premières joies, de ses premières souffrances ? Que vous êtes loin de compte ! L'auteur des *Harmonies* n'est venu à Milly et n'a choisi le père Dutemps comme interlocuteur que pour placer dans la bouche du vieillard l'accusation dirigée contre lui par ceux qu'il nomme ses ennemis, et dans sa propre bouche la défense de toute sa vie. C'était bien la peine, vraiment, d'entreprendre le voyage et de nous arrêter à tous les points de la route, pour aboutir à une telle conclusion ! Si M. de Lamartine veut se défendre, et certes, c'est un droit que personne ne lui contestera, s'il veut prouver que toute sa conduite depuis trois ans est un modèle de sagesse, de prévoyance ; qu'il ne s'est jamais enivré de sa parole, qu'il a respiré impunément l'encens brûlé à ses pieds par la flatterie, qu'il parle, et nous l'écouterons. A quoi bon nous présenter ce plaidoyer dans le cadre d'un dialogue ? L'accusation, en passant par la bouche du père Dutemps, ressemble trop aux objections hérétiques pro-

duites dans les églises du moyen-âge par l'avocat du diable. Le prédicateur, en désignant l'avocat de l'esprit malin, avait soin de ne pas choisir un adversaire trop redoutable, et de lui prescrire des attaques faciles à repousser. Ainsi fait M. de Lamartine avec le père Dutemps. Quand le vieil aveugle de Milly lui parle des bruits sinistres venus de la grande ville, et lui demande s'il a repris l'œuvre sanglante de Robespierre et de Marat, il est trop facile de lui répondre. Qui donc, parmi nous, voit dans M. de Lamartine l'héritier, le disciple de Robespierre et de Marat? En lisant ce dialogue si puéril, si vide, si dépourvu de sens et de portée, je crois entendre un prédicateur, qui n'ayant pas trouvé parmi ses amis un seul homme capable de parler au nom de Satan, prend le parti de s'adresser à son bonnet. C'est dire assez clairement ce que j'en pense. La lettre adressée à M. d'Esgrigny ne nous apprend absolument rien sur la pensée qui a inspiré les *Harmonies*. Malheureusement tout ce que M. de Lamartine a écrit sur ses œuvres n'est pas plus instructif.

Arrivé au terme de cette longue analyse, je sens le besoin de résumer ma pensée. Si je n'ai rien dit de *Jocelyn* ni du *Voyage en Orient*, c'est que *Jocelyn*, malgré sa forme narrative, n'est qu'une suite d'*harmonies*, et que le *Voyage en Orient*, sans le nom dont il est signé, aurait trouvé bien peu de lecteurs. Quant à la moralité contenue dans ces commentaires sans fin, il n'est pas difficile de la dégager. Plus le poëte prodigue les détails sur sa vie privée, plus il amoindrit son œuvre; plus il laisse de champ et d'espace aux conjectures, plus il excite d'étonnement, plus il confirme l'admiration déjà établie. C'est là, selon moi, la moralité de cette lecture. *Raphaël* et *Geneviève* nous avaient avertis; les commentaires sur les *Méditations*

et les *Harmonies* nous démontrent pleinement combien nos craintes étaient fondées. En nous disant quel jour, à quelle heure il a écrit l'ode ou l'élégie que nous admirons, qui nous a charmés, le poëte n'ajoute rien à son autorité; il diminue le prestige dont il était environné. Nous consentions à le placer dans une sphère à part, à le croire pétri d'un autre limon que nous, à voir en lui un être composé d'éléments plus purs; en nous racontant tous les moments de sa vie, en nous énumérant toutes ses souffrances, toutes les joies puériles de son orgueil, toutes ses espérances déçues, tous ses accès d'égoïsme, toutes ses heures mauvaises et sans pitié, que nous apprend-il, sinon qu'il est homme comme nous , et que Dieu, en lui donnant le génie, ne l'a pas dispensé des communes misères? Sans doute, après ces dangereuses confidences, l'œuvre du poëte demeure ce qu'elle était. Cependant je ne conseille à personne, pas même aux plus habiles, aux plus vaillants, d'imiter l'exemple de M. de Lamartine, et je lui conseille à lui-même de ne pas aller plus avant dans la voie où il est entré. L'amant de Graziella n'est pas une recommandation pour l'amant d'Elvire. Les détails mêmes, qui pourraient nous émouvoir racontés par une autre bouche, placés dans la bouche du poëte, nous blessent comme un symptôme de vanité. Il n'est pas bon qu'un homme, quel qu'il soit, s'écoute penser, se regarde vivre à toute heure. Cette contemplation assidue de soi-même ne peut s'expliquer que par un immense orgueil, et l'orgueil, quand il prend de tels développements, expose le contemplateur à de cruels mécomptes. Le poëte doit laisser à ses amis le soin d'enregistrer, de raconter aux générations futures ce qui dans sa vie mérite d'être conservé. Il n'est guère en mesure de juger lui-même ce qui est digne d'atention dans les

épreuves diverses dont sa vie se compose. En ne prenant conseil que de son indulgence paternelle pour ses œuvres, il court le danger d'insister sur les points qu'un ami sage omettrait, et d'omettre les points mêmes que chacun voudrait connaître. Je conçois l'autobiographie des hommes d'état, je comprends qu'ils éprouvent le besoin de raconter la part qu'ils ont prise aux affaires publiques, le rôle qu'ils ont joué dans les événements, mais je ne comprends pas l'autobiographie des poëtes, car les seules pensées de leur vie qui nous intéressent sont celles qu'ils ont traduites en œuvres durables, et, pourvu que le métal soit pur, nous ne tenons pas à savoir de quelle mine il est tiré.

1851.

VICTOR HUGO.

I.

LE ROI S'AMUSE.

Le nouveau drame de M. Hugo n'appartient pas à l'histoire : de toutes les tragédies comprises entre les années 1515 à 1537, le poëte n'en a choisi aucune. Son œuvre, avec ses défauts et ses qualités, ne relève absolument que de sa libre fantaisie. De la réalité visible et saisissable, telle que nous la montrent les récits du XVIe siècle, il n'a rien pris; entre toutes les aventures du roi François Ier, que ses contemporains ont surnommé *le dernier chevalier*, il pouvait en adopter une, l'étudier, l'approfondir, exagérer volontairement les détails caractéristiques, négliger et laisser dans l'ombre les parties prosaïques et mesquines indispensables dans une chronique fidèle, mais inutiles au poëte qui crée, au philosophe qui juge. Il ne l'a pas voulu : il n'en a rien fait. Le sujet qu'il a traité, fable, caractères, incidents, combinaison et dénoûment, est sorti tout entier de son cerveau.

Ce n'est donc pas par l'histoire qu'il faut éprouver le drame de M. Hugo. Puisqu'il n'a prétendu reproduire et développer aucun événement authentique, puisqu'il a pris au-dedans de lui-même, dans les profondeurs de sa pensée,

le modèle idéal qu'il voulait copier, nous n'avons qu'une manière de le juger, et, malheureusement pour nous, cette manière unique, inévitable, en même temps qu'elle est la plus haute de toutes, est aussi la plus difficile dans ses applications. Il faut comparer le poëme de M. Hugo à la pensée humaine, envisagée en elle-même et pour elle-même, dans sa plus grande généralité, c'est-à-dire dans sa vérité la plus grande. Les chroniques ne serviraient de rien, il n'y a pas songé un seul instant. Les livres seraient vainement consultés et ne répondraient pas à nos questions. Il ne s'agit ici d'aucune sorte d'imitation, mais d'une idée personnelle à l'auteur.

Obligé d'accepter le combat sur ce terrain mystérieux, que la réflexion la plus attentive peut seule éclairer d'un jour certain, nous devons essayer de remonter à la source même du poëme que nous avons sous les yeux. Puisqu'il nous est impossible de vérifier sur les récits du passé, dans la série des faits accomplis, l'exactitude et la fidélité du poëte, c'est au cœur humain lui-même qu'il faut nous adresser pour déterminer la valeur de cette œuvre nouvelle.

La fable inventée par M. Hugo est d'une extrême simplicité. Pour appliquer plus sûrement la méthode philosophique à laquelle je me suis arrêté, je la dégagerai pourtant des rares accessoires qui compliquent l'effet scénique. A mes yeux tout le drame se réduit à trois acteurs : un roi, une jeune fille, un père. Eux seuls occupent le premier plan, c'est à eux que se rapporte l'action tout entière; les autres personnages ne jouent qu'un rôle subalterne et secondaire. Au premier acte, nous avons le roi au milieu de sa cour, hautain, insouciant, amoureux de plaisir et d'aventures, libertin sans passion, trouvant bons tous les

moyens qui mènent à l'accomplissement de ses désirs effrénés, mettant les sens bien au-dessus du cœur, foulant aux pieds tout ce qui peut contrarier ses caprices. Au second acte, c'est un père qui n'a d'autre consolation, d'autre bonheur au monde que la candeur et la beauté de sa fille, qui se réfugie en elle comme dans un asile inviolable et sacré, qui repose ses yeux sur son front, et trouve dans ses regards une joie sans cesse renouvelée. Au troisième acte, la lutte s'engage entre le père et le roi. Le roi a flétri la jeune fille de ses impures caresses, il a mis en lambeaux sa ceinture pudique ; il a jeté dans son lit, comme une folle courtisane, une vierge sans défense, et qui se confiait à ses serments.

Le père vient redemander sa fille, et ne retrouve plus qu'une enfant perdue sans retour, honteuse de son crime, mais chérissant, malgré sa honte, celui par qui elle est coupable : le père jure de se venger. Au quatrième acte, nous retrouvons le roi, oubliant dans la débauche les plaisirs de la nuit dernière, éteignant dans le vin et sous les baisers d'une fille de joie les remords d'une conscience importune. Le père montre à sa fille le nouveau crime de son amant, et, après avoir vainement essayé de l'en détacher, la renvoie pour consommer sa vengeance. Il a payé un *brave* qui doit lui livrer, le soir même, le cadavre du roi. La sœur de l'assassin, celle-là même qui tout-à-l'heure prodiguait les caresses au royal débauché, intercède pour lui. Le *brave*, fidèle à sa parole, veut gagner son argent, et refuserait son salaire s'il ne livrait une victime. La jeune fille revient déguisée en homme; elle comprend le danger, et, pour sauver les jours du roi, vient s'offrir au poignard du *brave*. Au cinquième acte, le père est seul avec sa victime. Il se croit vengé, il savoure à longs traits sa joie

cruelle, il apostrophe le cadavre qu'il a payé, et qui doit expier le déshonneur de sa fille. Peu à peu sa joie s'exalte jusqu'au vertige, il veut compter les blessures de son ennemi, il veut baigner ses mains dans son sang glacé, sourire et insulter à ses lèvres livides et muettes. Il découvre le cadavre et reconnaît sa fille.

Telle est, réduite à sa simplicité idéale, à ses proportions, à sa logique primitives, la nouvelle tragédie de M. Hugo. Il est permis de conjecturer qu'elle a dû d'abord se présenter à sa pensée sous cette forme élémentaire; personne, à coup sûr, ne voudra contester qu'il n'y eût là toute l'étoffe nécessaire pour la composition d'un poëme dramatique.

Cet embryon, que nous avons essayé de décrire avec la plus rigoureuse précision, s'est développé progressivement dans le cerveau du poëte. Cette fable qui, aux premiers moments de la conception, n'était que possible, il a fallu la rendre probable, et pour cela l'imagination a dû appeler à son aide les incidents et les acteurs subalternes. Elle a dû, avant tout, baptiser les trois idées qu'elle voulait mettre aux prises. Elle a nommé le roi, François Ier, la jeune fille, Blanche, et le père, Triboulet. Une fois ces trois noms trouvés, le baptême des autres acteurs s'est fait de lui-même : M. de Cossé, M. de Vermandois, M. de Pardaillan, M. de Brion, M. de Pienne; peu importe vraiment le catalogue de tout ce troupeau de courtisans. Qu'il nous suffise de savoir que ceux-là servent de meubles aux antichambres du Louvre. Le *brave* s'appelle Saltabadil, et la fille de joie Magdelonne. Le lieu de la scène, vous le connaissez. Pour le premier acte, c'est le Louvre; pour le second, le carrefour Bussy, où loge Triboulet; pour le troisième, encore le Louvre; pour le qua-

trième, le cabaret à double fin, demeure habituelle de Saltabadil et Magdelonne; pour le cinquième, le quai de Notre-Dame.

Avant d'entamer la discussion individuelle des caractères, je veux poursuivre l'énumération des épisodes qui ont successivement compliqué la fable primitive. Ces épisodes sont la malédiction de Saint-Vallier contre François Ier et Triboulet, l'enlèvement de Blanche par les seigneurs de la cour, qui bandent les yeux de son père, et lui font tenir l'échelle en lui persuadant qu'il s'agit de madame de Cossé, les aveux de Blanche à Triboulet, et enfin le déguisement de Blanche, qui s'explique par le voyage qu'elle doit faire à Évreux, selon l'ordre de son père.

J'aborde maintenant les caractères pris en eux-mêmes; car, en conscience, je ne vois pas quel profit la critique peut retirer de l'analyse d'un poëme dramatique, scène par scène. C'est une banalité vulgaire et très-inutile.

Pour le roi, je l'accepterai volontiers, surtout au début de la pièce. Il est frivole, insolent, luxurieux, bavard, épris de lui-même, effronté, vantard, c'est bien; mais avec l'impatience qu'on ne peut manquer de lui supposer, il a tort d'écouter sans l'interrompre, et jusqu'au bout, l'admirable harangue de Saint-Vallier. Ce morceau d'éloquence, vrai chef-d'œuvre de poésie, a d'ailleurs l'inconvénient très-grave d'être placé dans la bouche d'un acteur qui ne reparaît plus.

Et puis est-il probable que Saint-Vallier, conspirateur vulgaire, engagé à l'étourdie dans la trahison du connétable, ait eu cette hauteur de sentiments? Est-il croyable, avec le caractère que lui attribue l'histoire, qu'il ait regretté l'honneur de sa fille, et qu'il eût donné sa tête

pour sauver sa virginité ? Cette vertu d'airain était-elle à l'usage du père de Diane ? il est au moins permis d'en douter.

Que François, qui, toute sa vie, n'a vu, dans son métier de roi, dans la guerre, dans le gouvernement, dans la diplomatie, que le plaisir des aventures, aille, la nuit, faire la cour à une petite bourgeoise, je le veux bien ; que, fatigué des caresses mercenaires des grandes dames du Louvre, il se soit résigné aux baisers d'une *vilaine*, c'est tout simple. Mais, au moins, doit-il savoir qui elle est. Il ne peut ignorer qu'elle est la fille de son fou, et, dans ce cas, comment ne prend-il pas de lui-même le parti de la faire enlever, puisqu'il en a les moyens, sans attendre que la complaisance des courtisans lui amène sa proie ? Il pourrait se hasarder chez un inconnu ; mais chez un homme qui le voit tous les jours, est-ce probable ?

L'expression de l'amour paternel, chez Triboulet, est admirable d'élan, sublime dans ses caresses; peut-être faut-il y blâmer parfois la sensualité des images, qui ressemble trop à l'amour d'un sexe pour l'autre, et des puérilités de tendresse qui ne conviennent guère qu'à l'amour d'une mère. Mais ce magnifique développement de l'amour paternel, convenait-il de le placer dans le cœur de Triboulet? Était-ce bien là le sanctuaire qu'il fallait choisir pour cette pure et ineffable affection? et à supposer que le poëte l'eût choisi entre tous pour représenter, sous la forme la plus parfaite et la plus vive, ce sentiment spécial, était-il nécessaire de faire contraster la beauté de l'âme avec la difformité du corps? Qui voudra croire à cette fille si belle, née d'un père si repoussant ? Je vais plus loin : Triboulet, avili par la domesticité de sa profession, est-il capable de

cette poétique et profonde mélancolie qui rappelle les Pensées de Pascal et les poëmes de Byron ? Je conçois très-bien la misanthropie de Didier, très-bien celle d'Hernani; un jeune homme studieux, compagnon journalier des jeunes seigneurs de la cour de Louis XIII, un grand d'Espagne, réduit au brigandage par la proscription, peuvent avoir sur la misère humaine, sur le néant des grandeurs, sur l'instabilité des plus hautes fortunes, des idées amères et sombres; mais Triboulet, un fou de cour, qui porte un collier, comme un chien, vêtu aux frais du roi, comme un laquais, peut-il atteindre, sans choquer la vraisemblance, à cette sublime tristesse? N'a-t-il pas dû souvent servir de pourvoyeur à la couche royale ? N'a-t-il pas dû s'accoutumer de longue main aux débauches de son maître, comme à l'air qu'il respire ? Quand les plus grands noms de la monarchie afferment au libertinage du prince la jeunesse et la beauté de leurs sœurs, de leurs femmes et de leurs filles, est-il possible que Triboulet demeure seul vertueux, pur, fier, impitoyable? qu'il résiste à l'exemple et le flétrisse de ses mépris ? Si cela est, il ne lui reste qu'un parti, le suicide.

Mais comme il est écrit que le poëte dispose à son gré de l'espace et du temps, je pardonnerais volontiers à M. Hugo cet anachronisme flagrant. Il peut se moquer des dates : il en est bien le maître. Que Triboulet soit vertueux et pur, à la bonne heure! Comment admettre la cruelle mystification dont il est victime, à laquelle il donne les mains si naïvement ? Comment croit-il aider à l'enlèvement de madame de Cossé ? n'y a-t-il pas chez lui un secret instinct pour l'avertir qu'il est près de sa fille ?

Une fois la donnée admise, il n'y a rien à dire à la co-

lère de Triboulet ; quand, après avoir épuisé la menace et l'insulte, il descend jusqu'à la prière, la critique perd ses droits et se résigne aux larmes et à l'admiration ; une pareille douleur, si noblement exprimée, légitime la cruauté de la vengeance.

Les aveux et la confusion de Blanche produiraient une émotion plus sûre, et surtout plus chaste, si le repentir était moins près de la faute, si la pensée ne se reportait involontairement vers le théâtre même de la séduction.

La maison, sans nom et sans chiffre, où le roi vient faire débauche, a le double inconvénient de blesser la pudeur des femmes, et de paraître fort innocente à l'esprit sévère des spectateurs. Les manières de Magdelonne disent assez ce qu'elle vaut, et d'ailleurs son frère a pris soin de l'expliquer au second acte ; mais il semblerait tout naturel que le roi la prît au moins sur ses genoux : il est bien entendu que cette remarque n'est pas un conseil. Je ne crois pas qu'on doive bannir les courtisanes de la scène ; mais le vice ne devient poétique que par l'entraînement et l'énergie ; mesquin et timide, il n'est que vulgaire. La substitution de Blanche au roi serait une chose toute simple dans un imbroglio espagnol, dans une de ces hardies comédies de *cape et d'épée*, où les incidents se pressent et se multiplient comme les épis dans un champ doré. Mais dans une fable aussi claire, aussi limpide, elle fait tache et pousse à l'incrédulité. Je conçois que le désespoir fasse désirer la mort à cette pauvre fille. La mort ! puisqu'elle n'a plus rien à espérer. Mais qu'elle veuille sauver l'homme qui la trompe si indignement, c'est aller trop loin. Elle peut se tuer, le regretter en mourant ; mais le sauver au prix de ses jours ! un pareil sacrifice est improbable.

J'arrive au dénoûment. Triboulet est seul avec le cadavre. Il va le jeter à la Seine. Avant d'abandonner sa victime, il lui prodigue l'insulte et la raillerie, il l'accable d'épithètes injurieuses et flétrissantes, il lui demande compte de sa royauté si puissante pour le crime, si impuissante à la défense; il se réjouit à la pensée que le roi n'est plus rien, il lui reproche son néant, il foule aux pieds la pourpre et la couronne qu'il a souillées de sang. Mais ne devrait-il pas découvrir tout d'abord la face de son ennemi pour lui cracher au visage? La haine qui se venge si cruellement ne doit-elle pas souhaiter la vue de sa victime?

Quoi qu'il en soit, j'admire le monologue jusqu'au moment où la philosophie purement humaine fait place à la philosophie politique. Triboulet, père tendre, poëte sublime, je le comprends; mais Triboulet publiciste, homme d'État, diplomate, je n'y crois pas.

J'espère avoir prouvé très-clairement ce que j'ai dit en commençant, à savoir que le drame de M. Hugo n'appartient pas à l'histoire, et ne relève que de sa libre fantaisie. Cependant, bien que l'action tout entière soit inventée, la critique a le droit, après avoir accepté ou discuté franchement la vérité *humaine* des caractères, supérieure pour le poëte à la vérité *historique*, de lui demander compte du cadre qu'il a choisi. Puisqu'il a nommé le roi, François Ier, il doit savoir ce que signifie ce baptême, et ne pas reculer devant les conséquences inévitables qu'il emporte avec lui. Il faut donc qu'il se résigne à faire entendre sur la scène, occupée par sa fable et ses acteurs, le retentissement prochain ou lointain, rare ou fréquent, selon son gré, des événements réels accomplis dans l'époque indiquée par lui-même comme étant celle où se passe l'action de son

poëme. Qu'il dédaigne, comme matière poétique, les batailles et les siéges, toute la vie politique et militaire du XVIe siècle; qu'il circonscrive tous les éléments scéniques dans le cercle précis de la vie privée: jusque-là tout est bien, tout est littérairement légitime. Mais, pour dater une pièce, il ne suffit pas du costumier, du décorateur et de quelques noms consignés aux pages de Mézerai ou de Sismondi. Un poëte qui prend son art au sérieux, et M. Hugo est du nombre, ne peut se contenter d'une indication aussi superficielle; il doit graver plus avant au front du temple qu'il vient de construire, non-seulement son dessein direct et visible, celui que la foule saisit, mais encore, pour les esprits sévères, le sens mystérieux, le sens symbolique. Puisqu'il s'agit de François Ier, et non pas d'un autre, le poëme doit être la vivante expression des mœurs et des passions de son temps.

Or, à quelle condition cette loi poétique peut-elle s'accomplir? N'est-il pas indispensable que l'œil rencontre, à certains intervalles, des signes irrécusables de la date assignée par l'auteur à l'action qu'il invente et qu'il déroule devant les spectateurs? Derrière l'idéalisation d'un siècle traduit et résumé en une action réelle ou possible, il doit toujours y avoir une idée philosophique; la beauté du rhythme et des images ne sera que l'enveloppe plus ou moins éclatante où se cache ce dessein, qui, pour être voilé, n'en est pas moins réel.

Si le poëte interprète à sa manière un siècle donné, nous ne pouvons accepter l'interprétation qu'il propose, sans avoir préalablement reconnu les temps et les lieux.

Je crois donc que M. Hugo a eu tort de violer cette loi, selon moi, fondamentale. Au Louvre on devait se souvenir de Marignan; les courtisans devaient s'entretenir de Char-

les-Quint; les envieux se railler de l'échec du roi dans l'élection impériale; les fats se vanter de leurs dépenses *au Camp du drap d'or;* les intrigants raconter les projets du cardinal Wolsey; l'Espagne et l'Angleterre devaient se trouver sur toutes les lèvres. Puisque M. Hugo nous mène à la cour, je ne vois pas pourquoi il nous fait grâce des caquets et des médisances où les plus grands événements se mêlent parfois, à la cour surtout. Dans les trente années de ce règne, glorieux selon les femmes et les romanciers, très-inutile et très-ridicule selon les penseurs, il a sans doute préféré une date plutôt qu'une autre. Mais laquelle? Il serait très-difficile de la deviner; de Louise de Savoie, de Semblançay, du connétable, de Lautrec, il n'est pas dit un mot; de la bataille de Pavie, de la captivité de Madrid, rien; de la triple rivalité de Charles-Quint, de Henri VIII et de François Ier, il n'y a pas trace, si minime qu'elle soit; le voyage imprudent de Charles d'Espagne, les conseils malheureux de Montmorency, les intrigues d'Anne de Pisseleu, depuis duchesse d'Étampes, auraient pu servir à marquer nettement la date préférée par M. Hugo. Je suis très-disposé à passer condamnation sur les amours libertins de François Ier; mais entre Diane de Poitiers, la comtesse de Châteaubriand et la belle Féronnière, il y a des distances assez précises pour qu'on ne les néglige pas.

En faisant ces remarques, dans toute la sincérité de notre conscience, nous n'avons pas l'intention de continuer et de soutenir les doctrines littéraires professées avec éclat, de 1824 à 1828, par un homme éminent et habile, mais, selon nous, complétement fausses. Nous n'avons jamais cru, comme le critique ingénieux aujourd'hui engagé dans la vie politique, que l'histoire, dans sa réalité, fût supé-

rieure à la poésie ; nous avons, pour les restitutions de M. Ludovic Vitet, une haute estime ; nous admirons sa patience curieuse, son savoir, son adresse. Mais nous ne prendrons jamais les *États de Blois* pour un poëme dramatique.

Non, quand nous insistons auprès de M. Hugo pour qu'il encadre ses drames dans les événements accomplis au siècle qu'il choisit, nous ne prétendons pas lui imposer l'histoire, et l'obliger à être complet dans le sens littéral et didactique du mot. Si le joyeux braconnier de Stratford a pu, sans blesser ses contemporains, traduire sur la scène les biographies de Plutarque et les récits de Hollinshed, ce n'est pas une raison pour recommencer la même tâche deux siècles plus tard. Qu'il s'agisse d'un siècle entier ou d'un événement unique, je ne crois pas qu'il faille suivre à la trace la parole de l'historien ; car l'histoire et la poésie sont deux choses distinctes, et n'ont pas les mêmes droits. Tacite lui-même, grand peintre, grand philosophe, grand poëte, dans ses annales et ses histoires, n'aurait pas envisagé la biographie romaine de même façon, si Rome avait eu un théâtre national, et s'il eût voulu lutter avec Sophocle au lieu de lutter avec Thucydide : il aurait étudié d'un autre œil Tibère et Néron, Claude et Agrippine.

Mais je ne puis pas amnistier les omissions volontaires de M. Hugo. A l'exception de Marot et de Saint-Vallier, il n'y a rien dans son nouveau drame qui précise les dates. Je n'approuve pas, en général, l'intervention des artistes et des savants sur la scène. Pourtant les intimes amitiés de François Ier avec les frères Dubellay, avec Rabelais, avec Primatice et Léonard, avec Jean Goujon et Benvenuto, relevaient le caractère frivole du roi, et l'élégance de ses goûts faisait pardonner la légèreté de ses mœurs. Il lui est

arrivé de songer à briser toutes les presses de son royaume, mais il a passé des journées entières avec Henri Estienne, Lascaris et Budée. C'était là encore un moyen de préciser les dates. Un roi qui se plaisait aux doctes entretiens de Jacques Cholin et de Pierre Duchatel, qui rivalisait avec Léon X pour la protection des arts, un tel roi pouvait bien se plaire aux vulgaires débauches. Mais il y a plus que de la partialité à supprimer, dans la peinture de son caractère, toutes les habitudes honorables qui rachetaient ses mauvais penchants.

Bien que la pièce tout entière de M. Hugo soit consacrée au développement de l'amour paternel, il était important de dessiner les lignes du paysage et de l'horizon. Cet horizon, c'est le XVIe siècle de France, et dans le XVIe siècle, c'est la première moitié. Au lieu de poursuivre l'émancipation de la royauté sur le plan de Louis XI, l'amant de Diane s'entête aux folles aventures de Charles VIII et de Louis XII. Louis XI aurait trouvé la partie belle entre un empereur avare, égoïste et rusé, et un roi luxurieux, ergoteur, théologien, vaniteux, sanguinaire et despote jusqu'au vertige. François Ier, en substituant les plaisirs et les chances de la guerre aux résultats plus sûrs de l'administration et de la diplomatie, a retardé d'un siècle l'œuvre commencée à Plessis-les-Tours, et que Richelieu devait achever pour Louis XIV.

Or, on ne peut rien soupçonner de tout cela dans le nouveau drame de M. Hugo. C'est un mérite mesquin de le savoir : le premier livre venu peut l'enseigner à l'esprit le plus médiocre : il eût été digne d'un beau génie de poétiser ces vérités.

Après la fable, les caractères et l'histoire, il nous reste à examiner le style de la pièce. On le sait, depuis dix ans,

M. Hugo n'a pas innové moins hardiment dans la langue que dans les idées et les systèmes littéraires. Il a imprimé aux rimes une richesse oubliée depuis Ronsard, au rhythme et aux césures des habitudes perdues depuis Regnier et Molière, et retrouvées studieusement par André Chénier. Au mouvement, au mécanisme intérieur de la phraséologie française, il a rendu ces périodes amples et flottantes que le XVIIIe siècle dédaignait, qui avaient été s'effaçant de plus en plus sous les petits mots, les petits traits, les petites railleries de madame Geoffrin. L'éclat pittoresque des images, l'heureuse alliance et l'habile entrelacement des sentiments familiers et des plus sublimes visions, que de merveilles n'a-t-il pas faites ! Nul homme parmi nous n'a été plus constant et plus progressif ; la voie qu'il avait ouverte, il l'a suivie courageusement sous le feu croisé des moqueries et du dédain.

D'année en année, il révélait une face nouvelle de son talent, et en même temps un nouvel ordre d'idées. Ç'a été d'abord ce qu'il appelle, avec une grande justesse, de la poésie de *cavalier*. De 1822 à 1827, il a soutenu poétiquement l'opinion légitimiste. Puis, les hommes et les choses se renouvelant autour de lui, il a changé son point de vue.

Il a écrit la *Fête de Néron* et *Cromwell*. Les *Orientales* et *Notre-Dame*, *Hernani*, *Marion*, les *Feuilles d'Automne*, ont marqué dans sa carrière des pas glorieux et de nouvelles conquêtes. Chacun de ces ouvrages signale un perfectionnement très-sensible dans l'instrument littéraire; mais tous, pourtant, sont empreints d'un commun caractère ; ils procèdent plutôt de la pensée solitaire et recueillie, écoutant au-dedans d'elle-même les voix confuses de la rêverie et de l'imagination, que d'un besoin logique de

systématiser, sous la forme épique ou dramatique, les développements d'une passion observée dans la vie sociale, ou d'une anecdote compliquée d'incidents variés. En planant sur le vieux Paris du XVe siècle, M. Hugo retrouve les mêmes inspirations lyriques qu'au moment où il s'abat sur Sodôme et Gomorrhe, endormies nonchalamment dans leurs impures débauches : au tombeau de Charlemagne, à la cour de Charles-Quint ou de Louis XIII, parmi les *têtes rondes* groupées autour du Protecteur, son génie s'abandonne aux mêmes effusions qu'en racontant la mort d'une jeune fille dans les *fantômes*. Dans le roman, dans le drame, comme dans l'ode, il est toujours le même. Il lui faut des contrastes heurtés, qui fournissent aux développements stratégiques de ses rimes, de ses similitudes, de ses images, de ses symboles, de magnifiques occasions, de périlleux triomphes.

Or, le style envisagé sérieusement, qu'est-ce autre chose, au-delà du premier travail que la pratique et le métier ont bientôt épuisé, qu'est-ce autre chose que la pensée elle-même, avec ses habitudes familières et quotidiennes, avec ses *nugæ poeticæ*, ses caprices, ses enfantillages, ses austères mélancolies, ses boutades, ses colères, ses accès de paresse ou de folle joie, ses promenades sans but, ses haltes sans fatigue et sans dessein ?

Pour le maniement de la langue, M. Hugo n'a pas de rival; il fait de notre idiôme ce qu'il veut; il le forge et le rend solide, âpre et rude comme l'acier, le fond comme le bronze, le cisèle comme l'argent ou le marbre.

Mais ce constant amour de la langue et de la poésie pour la description de la nature extérieure, ou le déroulement des pensées personnelles, répugne, on le conçoit sans peine, au récit des aventures, à l'expression intime et simple de

la passion. Dans le roman, elle multiplie les paysages au point d'absorber et d'éteindre les personnages, comme dans les compositions bibliques de Martin. Dans le drame, elle ramène à de fréquents intervalles, souvent même en présence des interlocuteurs les plus importants, au milieu d'une scène active, les monologues, partie intelligible, utile, indispensable au théâtre, mais à une condition expresse, qui s'appelle la nécessité. Les monologues nécessaires sont brefs et rares. Quand un homme pense tout haut, cause avec lui-même, comme il se comprend à demi-mot, il n'a pas besoin d'achever l'idée commencée, il se dit quelques phrases courtes, mais pleines et significatives. Il peut s'exalter par la méditation, et se laisser entraîner aux plus hautes visions de la poésie. Mais alors il doit encore conserver une parole simple, sobrement imagée : or, les habitudes lyriques de M. Hugo, ne se résignent pas au sacrifice que le drame exige impérieusement.

Dans le Roi s'amuse, comme dans Cromwell, dans Hernani et dans Marion, M. Hugo s'est laissé aller à des mouvements poétiques magnifiques en eux-mêmes, mais hors de place à la scène. Don Ruy, le marquis de Nangis et le comte de Saint-Vallier, récitent d'admirables pensées, mais insistent avec une prédilection marquée sur des développements lyriques très-convenables dans les strophes d'une ode et superflus au théâtre, quand ils ne ralentissent pas l'action. Dans le drame, la poésie lyrique, explicite, officielle, souveraine, a des inconvénients bien plus graves que dans le roman. Quand le poëte parle en son nom, même en racontant, il peut impunément broder sa parole et sa pensée, y semer les arabesques, les fleurs, les rosaces, les mascarons; il la peut faire brillante et variée comme un tapis de Smyrne ; il peut la découper en trèfles mauresques,

en dentelles, comme les palais de Grenade ou de Venise. Le lecteur est patient, curieux, complaisant; mais le spectateur aime qu'on se presse; il veut les développements, mais nombreux, successifs, hâtés. Les plus belles odes ne valent pas pour lui un mot parti du cœur, un cri échappé des entrailles. Les plus riches et les plus coquettes images lui donnent moins de plaisir qu'une exclamation énergique, qui glace le sang et fait dresser les cheveux.

La poésie lyrique au théâtre peut bien être une fête de cour, un délassement de lettrés, d'oisifs, de philosophes ou de sophistes; mais une fête populaire, une fête pour la foule, chez qui le cœur domine le cerveau, ne l'espérez pas! Sous le ciel même de l'Attique, chez ce peuple bavard et médisant, qui reconnaissait l'accent d'une marchande de figues et s'arrêtait pour la railler, Sophocle avait relégué l'ode dans la strophe et l'antistrophe des chœurs. Mais Clytemnestre, Electre, Egisthe, Agamemnon, parlent avec une simplicité aussi nue que les héros du Pentateuque.

Le poëte grec et le poëte hébreu sont poëtes à leur aise, mais seulement quand le dialogue est terminé. Quand l'ode commence, c'est que l'épopée ou la tragédie a terminé son rôle.

Eh bien! Didier, Hernani, Triboulet, Saint-Vallier, prennent trop souvent la parole comme il conviendrait au chœur antique. Quand le fou de François Ier passe la main dans les cheveux de sa fille, au lieu de lui peindre en paroles éclatantes, en images lyriques, le bonheur et les angoisses de sa tendresse, il devrait lui adresser quelques paroles inquiètes et simples, l'importuner de questions, la couvrir de larmes et de baisers.

C'est pourquoi M. Hugo doit briser violemment ses habitudes s'il veut continuer d'écrire pour le théâtre.

1832.

II.

LUCRÈCE BORGIA.

Si les réflexions qui vont suivre paraissent à M. Hugo et à ses amis, sévères au-delà de toute prévision, si mon opinion sur *Lucrèce Borgia* semble contredire le jugement que j'ai porté sur le drame représenté en novembre dernier, je les prie de croire qu'il n'a pas dépendu de moi d'apporter plus d'indulgence et de réserve dans l'expression de ma pensée. Je parlerai sincèrement, sans déguiser, sans atténuer mes répugnances. Mais comme je prendrai soin de les expliquer, et, si je le puis, de les démontrer, on verra facilement, je l'espère, qu'en publiant mon avis personnel, je n'entends protester ni contre le succès du 2 février, ni contre l'avenir dramatique du poëte, absolument parlant.

De ses premiers poëmes destinés au théâtre, j'ai conclu qu'il n'emprunterait jamais à l'histoire que le baptême de ses idées, et qu'il ne se ferait jamais scrupule d'assouplir la réalité traditionnelle au gré de sa fantaisie; qu'il lui arriverait rarement de consentir à prendre, dans les récits du passé, l'horizon ou le cadre de ses tableaux. Nous venons d'assister à la quatrième épreuve : me suis-je trompé? l'événement est-il venu démentir mes prophéties?

J'ai dit que, pour réussir sur la scène, M. Hugo devrait briser violemment ses habitudes lyriques, et voici que *Lucrèce Borgia* vient d'obtenir un succès incontestable, d'admiration ou de stupeur, nous le verrons plus tard. Est-ce que le poëte a brisé ses habitudes? j'espère le prouver.

Si cette nouvelle tentative avait échoué comme la dernière, j'aurais peut-être hésité à remettre en question le système dramatique de M. Hugo. J'aurais laissé à l'histoire littéraire, impartiale, désintéressée, à celle qui se fera dans un demi-siècle, la tâche austère de qualifier sans passion la valeur et la durée du nouveau poëme ; mais le poëte a contre moi l'assentiment public : les avantages de sa position me permettent une entière franchise.

Je professe pour sa persévérance une haute admiration ; après l'étude, la volonté m'a toujours semblé le plus magnifique emploi de l'intelligence; et, pour ceux qui veulent y regarder de près, la vie littéraire, aussi bien que la vie politique, fournit à la volonté de solennelles et périlleuses occasions. N'est-ce rien que d'avoir lutté, de 1822 à 1827, contre l'indifférence et la raillerie des salons de la restauration ; d'avoir conquis, jour par jour, la désertion des enthousiasmes qui semblaient engagés irrévocablement aux strophes sonores et vides de Jean-Baptiste Rousseau et d'Ecouchard Lebrun? N'y a-t-il rien d'honorable et de glorieux dans cette lutte infatigable qui, après avoir assuré au poëte le domaine de l'ode, recommence, en 1828, pour lui ouvrir la carrière du roman et du théâtre? Le drame de Cromwell, irréalisable sur la scène, n'a-t-il pas tout le charme d'un défi chevaleresque? Ce qu'il y avait de hautain dans cette nouvelle bataille, ce n'était pas d'aborder le théâtre, c'était de vouloir introduire l'ode sur la scène. En 1831, le premier, l'unique roman de M. Hugo, *Notre-*

Dame de Paris, car *Han d'Islande* et *Bug Jargal* ne sont guère que d'ingénieuses ébauches, et le *Dernier jour d'un Condamné*, œuvre puissante de psychologie poétique, ne doit pas être envisagé comme un récit, cette personnification architectonique du quinzième siècle, renouvelait, pour l'épopée familière et domestique, la seule peut-être que l'Europe puisse accepter et applaudir, la même audace et la même obstination.

Un homme de la famille d'Hérodote, de Plutarque et de Froissard, qui réunissait, par une bienheureuse destinée, la crédulité apparente des Muses, les souvenirs innombrables des biographies, et la sympathie nationale des chroniques, un poëte d'Édimbourg charmait l'Europe entière par la vivacité de ses descriptions locales, l'animation de ses caractères, l'entrelacement inextricable de ses épisodes; et, sans descendre bien avant dans les passions humaines, il avait fait à l'histoire et aux paysages de son pays une renommée populaire. Mais il n'avait pas négligé la réalité humaine entre les éléments de la poésie; il douait ses héros d'une double vérité, de la vérité éternelle, antérieure à toutes les histoires, contemporaine de tous les événements, et aussi d'une vérité déterminée, spéciale, qui relevait des temps et des lieux. M. Hugo a pris le quinzième siècle de France, et avec quelques lignes de Mathieu, de Jean de Troyes, de Philippe de Comines et de Sauval, il a construit un édifice imposant, sonore, mais aussi lyrique, aussi personnel, aussi indépendant de l'histoire de l'humanité que toutes ses odes. Phœbus, Claude Frollo, Quasimodo, Gringoire, la Esmeralda, et le vieux Louis XI, dans *Notre-Dame*, sont loin assurément d'égaler en vraisemblance, en vérité, en animation, Rebecca, Ulrique, Isaac, Henri Morton, Balfour de Burley, qui voudrait le nier? Il y a entre

les deux poëtes la différence incommensurable de l'homme qui a vécu et qui se souvient à celui qui est demeuré solitaire dans sa pensée, et qui du faîte de sa conscience, comme du haut d'une tour dominant la plaine, a voulu deviner le paysage placé à l'horizon. Mais, de sa conscience à la réalité de ce monde, il y avait trop loin vraiment pour qu'il pût distinguer autre chose que les lignes flamboyantes du soleil couchant, la brume du crépuscule, ou tout au plus les bandes capricieuses qui découpent les collines comme la robe damassée d'une reine.

Et voici ce qui est arrivé : dans sa solitude volontaire et constante, il a pris en dégoût l'étude des faits qui ne l'atteignaient pas. Une fois venu au dédain de la réalité, il ne devait pas tarder à prendre en pitié les idées qui en dérivent. Et en effet, il ne paraît pas faire grand cas des idées ; après l'élimination de ces deux ordres de pensées, les *réelles*, et les *vraies*, il n'en restait plus qu'un, où il s'est réfugié à toujours, les *belles*, c'est-à-dire, dans le sens qu'il attache à cette qualité, les images en tant qu'images, estimées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, pour l'éclat éblouissant de leurs couleurs, non pas comme symbole, comme pouvant traduire la vérité de Newton par la beauté d'Homère, mais comme ayant une valeur individuelle, indépendante de l'idée qu'elles devaient envelopper.

Telle est, à mes yeux du moins, la théorie générale du génie lyrique de M. Hugo, théorie qui explique avec une grande précision, pourquoi Notre-Dame, aussi bien qu'Hernani et Marion, aussi bien que les Orientales et les Feuilles d'Automne, n'est qu'un recueil de strophes auquel la rime seule a manqué pour compléter l'identité extérieure.

Cette fois-ci encore, M. Hugo a pris dans l'histoire le

baptême de son idée. Mais sa condescendance pour la réalité a-t-elle été au-delà du baptême?

Qu'était-ce que la famille Borgia au quinzième siècle, et quel rôle a-t-elle joué dans l'histoire de l'Italie et de l'Europe?

En posant cette question sous une forme générale et presque absolue, je sais très-bien que j'expose ma pensée à deux chances de ridicule. Les savants m'accuseront d'ignorance, et demanderont à quoi sert de résumer en quelques lignes tous les événements dont l'Italie fut le théâtre pendant les dix dernières années du quinzième siècle; les poëtes traiteront cavalièrement de fatuité les divisions dramatiques que je tenterai d'établir dans l'histoire. J'ai d'avance assuré ma raison contre ces deux dangers, et je déclare en toute humilité qu'en publiant ces réflexions, je ne prétends qu'au titre de critique, et nullement à celui d'historien ou d'inventeur.

J'étudie, je compare, je propose mes doutes; qu'on les prenne pour ce qu'ils valent. Si j'étais capable d'affirmer, je prendrais un parti décisif, j'imaginerais. Puisque je m'en tiens à la délibération, c'est qu'apparemment je fais abnégation de toute vanité.

La fortune et le rôle de la famille Borgia, qui a laissé dans les annales italiennes un souvenir de sang et de honte, représente, dans le mouvement général des idées européennes, quelque chose d'analogue aux tentatives politiques du pouvoir anglais, espagnol et français vers la même époque. Alexandre VI, à peine assis sur le trône pontifical, conçut un projet pareil à celui de Louis XI, de Ferdinand V et de Henri VIII; il voulut élever sa puissance sur les ruines de l'aristocratie. Toutes les grandes et illustres familles qui faisaient obstacle à l'unité personnelle de ses ambitions, il

en eut raison par le meurtre, l'empoisonnement, la prison, les alliances, les promesses, la perfidie. Roderigo Lenzuoli, l'amant de Rosa Venozza, chargé à son début, par Sixte IV, d'arranger les différends des rois de Portugal et d'Aragon au sujet de la Castille, celui qui, à son retour, épiait les derniers soupirs d'Innocent VIII et achetait les suffrages des cardinaux Sforza, Riario et Cibo, pouvait-il reculer devant les petits princes qui se partageaient alors l'Italie? Les Bentivoglio, les Malatesta, les Manfredi, les Colonna, les Montefeltri, les Orsini, les Vitelli, les Savelli, pouvaient-ils arrêter longtemps un homme qui, lorsqu'il prit la tiare à soixante ans, savait son Europe comme Philidor son échiquier?

Il n'eut jamais qu'un but, l'agrandissement illimité de sa maison; et pour l'atteindre, il sut mettre à profit toutes les faiblesses de ses adversaires, qu'il prenait au besoin pour ses alliés, en attendant qu'il pût les combattre par une alliance plus puissante. Les projets romanesques de Charles VIII sur le royaume de Naples et sur l'empire ottoman, les querelles de Bajazet et de son frère s'offrirent à lui comme une première et magnifique occasion. Il échangea l'alliance de Venise et de Milan contre celle d'Alphonse de Naples, et il obtint pour Gueffri Borgia la principauté de Squillace, le comté de Cariati et dona Sancia, fille de Fernand; pour César Borgia, une riche dotation; pour François Borgia, duc de Gandia, d'immenses revenus et le commandement des armées.

Les rapides victoires de Charles VIII obscurcirent un instant sa fortune. Il signa des promesses qu'il comptait bien violer. Bientôt l'amour de Louis XII pour Anne de Bretagne valut à César Borgia le titre de duc de Valenti-

nois, la fille d'Albert, roi de Navarre, et une pension sur le trésor royal de France.

Le partage du royaume de Naples convenu entre Ferdinand-le-Catholique et Louis XII, reçut secrètement l'approbation d'Alexandre VI. Ludovic Sforza surprit et publia ce complot de spoliation. Tous les imprudents soupçonnés d'avoir favorisé cette indiscrétion s'enfuirent chez le cardinal Colonna, qui lui-même se cacha plutôt que de les livrer. Capra, évêque de Pesaro, désigné par la voix publique à la colère d'Alexandre, emprisonné par son ordre, mourut de frayeur au bout de deux jours.

César prend Faenza, les duchés d'Urbin et de Bologne, tandis qu'à Rome des tribunaux vendus à son père condamnent les titulaires et légalisent effrontément la confiscation de leurs domaines. Alexandre donne à Lucrèce le gouvernement de Spolette; à Rodrigue, fils de Lucrèce et d'Alphonse d'Aragon, le duché de Sermoneta; à Jean Borgia, son propre fils, qu'il avait eu d'une maîtresse demeurée inconnue, le duché de Nepi. Pour défrayer l'usurpation à main armée et la docile prévarication de ses juges improvisés, il prétexte une croisade, lève sur toute la chrétienté d'énormes impôts, et obtient de la seule Venise 800 livres d'or.

La récente conquête de l'Amérique avait allumé la guerre entre les rois de Castille et de Portugal : Alexandre leur partage le butin, et les décide à reconnaître César comme duc de la Romagne. Une fois en verve d'avarice, il ne s'arrête plus : il escamote les opulentes successions des cardinaux de la Rovère, de Capoue et de Zeno; il vend les indulgences avec profusion; le gibet et le bûcher réduisent au silence Savonarole, Luther avorté. Les envahissements de toute sorte semblaient avoir assuré pour long-

temps l'autorité pontificale, et les querelles survenues dans le royaume de Naples, entre les Français et les Espagnols, préparaient sans doute au pape rusé quelque nouvelle et magnifique aubaine, lorsqu'il mourut le 18 août 1503, empoisonné, à ce que dit Guichardin, par un breuvage qu'il destinait au cardinal Adrien Corneto, dont il voulait recueillir l'héritage sans testament.

Telle a été la vie d'Alexandre VI et de sa famille, dont le sort tout entier fut lié à sa volonté.

Ainsi le chef de cette famille si honteusement célèbre, prince accompli selon Machiavel, mêla sa destinée aux plus illustres de son temps. Par l'habileté de ses négociations, par ses innombrables tergiversations, il sut tenir en échec les premiers trônes de l'Europe. Non-seulement il abusa la crédulité bourgeoise de Louis XII, mais il sut jouer jusqu'à Ferdinand-le-Catholique, le plus roué de tous les rois qui faisaient sa partie.

Le rôle d'Alexandre VI, commencé la même année que celui du navigateur génois, se termina presque à la veille des prédications du moine de Wittemberg, entre Christophe Colomb et Luther; c'est une belle place à coup sûr!

Or, sans vouloir identifier l'histoire et la poésie, puisque là où elles essaient de se confondre elles périssent toutes deux dans cette mortelle étreinte, j'ose croire que personne ne voudra contester la poétique beauté, ou, si l'on veut, l'animation dramatique de cette biographie pontificale. Sans doute il ne suffit pas de découper le diarium de Burchard, ou la chronique de Tomasi pour prendre rang entre Shakspeare et Schiller; mais au moins est-il indispensable de tenir compte de la réalité dont j'ai donné la silhouette. Je suis très-disposé à proclamer littérairement le droit du poëte; je lui accorde pleine franchise; il peut

équarrir et tailler à son gré ces onze années de pillage et de débauche, comme faisait Michel-Ange d'un bloc de Carrare ; mais s'il méconnaît complétement les éléments traditionnels, je ne comprends pas pourquoi il appelle son œuvre d'un nom qui emporte avec lui une signification déterminée.

Comme tous ceux qui ont étudié l'art dans ses métamorphoses, et qui ont pu conclure, des contradictions apparentes de son histoire, des lois générales qui ne varient que par le progrès qui les réalise et les accomplit, je pense que la poésie, dans son sens le plus élevé et le plus absolu, n'est autre chose que l'exagération à propos, qu'il s'agisse de Lara, du Laocoon, ou de l'école d'Athènes.

M. Hugo pouvait donc choisir entre le drame politique et le drame domestique, développer l'un aux dépens de l'autre, effacer l'Europe et se renfermer dans les crimes de famille, absorber la vie privée dans la vie militaire et diplomatique ; ou par une combinaison dont il possède le secret, et que Dieu ne refuse pas aux grands poëtes, entremêler l'homme au prince, l'incestueux au diplomate, le flétrisseur de vertus au fausseur de promesses ; jeter l'orgie, comme un intermède, entre la signature d'un traité et le gain d'une bataille.

S'il prenait le drame domestique, il pouvait s'en tenir au meurtre de François, duc de Gandia, par César Borgia, et au lieu d'attribuer cette vengeance à une jalousie d'ambition, l'expliquer par une jalousie incestueuse ; personne n'aurait voulu s'inscrire en faux contre cette fiction que la raison permet. Deux frères se disputant, le poignard à la main, le lit d'une sœur, n'est-ce pas dans le système du fatum antique, si terriblement renouvelé par Werner, une tragédie pleine et complète?

S'il préférait le drame politique, il avait devant lui une plaine sans horizon : les duperies, les rapines, les massacres, les trahisons effrontées, les impudentes intrigues dont se compose la grandeur d'Alexandre VI ; Dieu merci ! la matière ne manquait pas. Chacune des spoliations sanglantes qui ont enrichi sa famille n'était-elle pas pour le poëte une tragédie ?

Enfin, s'il voulait, dans un poëme unique, résumer et idéaliser le double caractère de la famille Borgia, ne pouvait-il pas, sans troubler la logique, qui doit gouverner l'art aussi bien que la science, faire en sorte que ces deux séries de crimes imprimassent toutes deux au châtiment providentiel, le sceau de la nécessité ?

L'ambassade de Louis XII pour obtenir le divorce, le chapeau de cardinal en échange du duché de Valentinois ; Georges d'Amboise revêtant la pourpre en même temps que César Borgia chaussait l'éperon ; Venozza assise à la droite de son amant, prévoyant dans ce honteux marché la fortune de ses cinq enfants, n'était-ce pas là un digne prologue ?

Après cette introduction tout historique, nous aurions vu le père et ses deux fils se partageant la beauté de Lucrèce ; César et Alexandre, plus rompus aux choses de ce monde, faisant bon marché de la préférence présumée de leur maîtresse pour l'un ou l'autre ; François, plus indocile, plus niais, comme ils devaient dire, ne déguisant pas sa colère. Le spectacle de ce triple inceste aurait bien suffi à remplir cet acte.

Alexandre, pour qui la débauche n'était qu'un délassement, ferait trève à la satiété, conséquence inévitable de l'abus de toutes les facultés, en distribuant à ses fils et à sa fille les dépouilles opimes de son brigandage. La duchesse

de Spolette, le duc de la Romagne et de Valentinois, le duc de Gandia, le duc de Nepi, le comte de Cariati, montreraient dans son plein l'astre éblouissant de l'autorité pontificale.

Puis la flamme incestueuse se ranimant au cœur des deux frères, César tuerait François de sa main, et ses esclaves dévoués emporteraient le cadavre et le jetteraient au Tibre.

La mesure de la patience divine serait comblée. La justice boiteuse toucherait enfin le seuil de ce palais maudit. Au milieu d'une orgie effrénée, au son de la musique et des vers, elle surprendrait Alexandre oubliant dans l'ivresse et dans les bras des courtisanes le crime projeté la veille, et qui s'accomplirait sur lui-même et sur César. Le poison préparé pour le cardinal Adrien brûlerait leurs veines, et Lucrèce, accusée par la colère des convives, périrait assassinée.

Je n'ai pas la folie de croire que ce programme soit la charpente d'un édifice; mais au moins c'est le gisement d'une carrière où l'on pourrait prendre les pierres du portail et de la nef.

De tout cela M. Hugo ne s'est nullement soucié. Voyons ce qu'il a fait.

Il y a dans *Lucrèce Borgia* deux sentiments, au développement desquels le poëte a consacré toute sa volonté, l'amour maternel et la vengeance, et tellement combinés ensemble, que l'un procède de l'autre ; avant de se montrer à nous avec le masque hideux que l'histoire lui donne, et que le candide Roscoe a vainement tenté de lui arracher, la fille d'Alexandre VI révèle d'abord le plus austère et le plus saint de tous les amours. Plus tard, contrariée

dans l'expansion de sa tendresse, cette vertu toute neuve, et qui faisait violence aux crimes de toute sa vie, disparaîtra dans l'abîme ; la mère s'évanouira, et le poëte nous rendra le type transmis à la postérité par Guichardin et Paul Jove, la femme incestueuse et adultère, la Messaline du XVe siècle, ne se prostituant pas, comme son aïeule, aux portefaix de Rome, mais recevant dans son lit son père et ses frères. Puis bientôt la maternité reprendra le dessus ; le foyer qui semblait éteint au cœur de Lucrèce se ranimera, la vengeance demeurera suspendue quelque temps, pour atteindre du même coup les ennemis de la duchesse de Ferrare, et le fils qu'elle voudrait sauver au prix de ses jours ; et à l'exemple de la vieille et première tragédie grecque, de celle qui ne connaissait encore ni la mélancolie élégante de Sophocle, ni les sentences pleines de larmes d'Euripide, à la manière de l'inflexible Eschyle, le vice effronté, qui espérait se régénérer par l'amour, sera châtié providentiellement : la mère sera poignardée par ses fils.

Je ne veux pas le nier, il y a dans l'architecture de ces idées une singulière puissance. Pour manier ainsi l'humanité, il faut un gantelet de fer; pour descendre aussi avant dans les replis de la conscience, pour fouiller sans frémir dans les souillures immondes de ce cœur de courtisane et d'empoisonneuse, il faut un œil perçant et hardi.

Mais à quelles conditions le poëte pourra-t-il bâtir sur ces premiers fondements un édifice majestueux et solide, qui frappe le voyageur d'admiration et résiste aux orages? Ne devra-t-il pas respecter religieusement le plan qu'il a tracé? Pourra-t-il impunément méconnaître et violer les lois qu'il a promulguées? Comme les prêtres de la vieille Rome, c'est dans le sang de la victime palpitante qu'il a

cherché l'énigme de la destinée humaine; lui sera-t-il permis d'oublier tout-à-coup le but du sacrifice? Pourra-t-il, au gré de son caprice, effacer de son œuvre l'humanité qui doit servir de ciment à toutes les pierres de son temple? Pour ma part, je ne le crois pas. Je lui conteste le droit de traiter la donnée qu'il a choisie, comme s'il était seul capable de savoir ce qu'elle contient, comme si notre raison ne pouvait deviner les conséquences qu'il en doit déduire. Le génie seul du poëte a reçu de Dieu la faculté de traduire, sous une forme populaire et vivante, les trésors de sa pensée; mais la réflexion patiente, c'est-à-dire la critique éclairée, ne peut, sans manquer à ses devoirs, négliger de demander compte à l'inventeur, à l'artiste, de la mise en œuvre, et j'oserai dire, de l'administration de ses idées. L'imagination, toute libre qu'elle soit, malgré la légitimité de son indépendance, ne peut se soustraire au contrôle de la raison. C'est au poëte de marcher, c'est au philosophe de toucher le but. C'est le poëte qui livre la bataille, c'est le philosophe qui enregistre la victoire ou la défaite; à chacun sa tâche : au guerrier, si grand qu'il soit, l'historien sévère ne manque pas; car le poëte, comme l'ombre des rois de Memphis, doit subir une dernière épreuve avant de monter au rang des dieux.

Je pense donc que M. Hugo devait demeurer fidèle au caractère primitif de son idée; qu'ayant aperçu dans sa conscience la lutte possible de la corruption contre la pureté, la défaite momentanée de la vertu inhabile par le vice expérimenté, et, comme complément moral de ces douloureuses alternatives, le crime châtié par la main qu'il implorait, il devait demander au cœur, mais au cœur seulement, la lumière dont il voulait éclairer cette idée. Je pense que la méditation, poétiquement abandonnée à elle-

même, au lieu d'emprunter, pour se révéler, les formes sévères et didactiques de la psychologie, devait trouver dans la complication des incidents de la vie intérieure, dans les confidences indiscrètes, mais involontaires, de chacun des acteurs un interprète docile, éloquent, et capable de satisfaire à tous les besoins du sujet.

Ces conditions, que je crois vraies, ont-elles été remplies ?

L'insulte publique faite à Lucrèce par les jeunes seigneurs de Venise, la conduite imprudente de Gennaro à Ferrare, la vengeance impitoyable qui enveloppe dans un même linceul les victimes prédestinées, les prières et les caresses de la fille d'Alexandre VI auprès d'Alphonse pour sauver Gennaro, et plus tard, ses dernières et désolées instances pour obtenir la vie, tels sont les événements principaux du poëme dramatique de M. Hugo. Si je ne dis rien du voyage d'Alphonse à Venise, c'est qu'en vérité, il est fort difficile de s'en souvenir ; c'est que l'entrée et la sortie du duc de Ferrare passent inaperçues au milieu des mille spectacles de la soirée, c'est que le poëte n'y insiste pas assez pour fixer l'attention.

Or, à mon avis, pour justifier poétiquement l'empoisonnement de Gennaro et le parricide qui devait dénouer la tragédie, un seul de ces trois incidents suffisait largement.

Ou bien Alphonse d'Est devait punir l'aventurier souillé des baisers de sa femme, et alors l'insulte publique de Venise et la dilacération de l'écusson des Borgia à Ferrare étaient fort inutiles à la conduite de l'action.

Ou bien Gennaro devait se mettre de moitié dans l'apostrophe flétrissante de ses amis à Lucrèce, et forcer le duc de Ferrare à le frapper du même coup que les jeunes

seigneurs vénitiens qui ont démasqué sa femme, et rendu impuissante la protection de sa mère, et alors la scène de l'écusson et le baiser de Venise étaient de trop.

Ou bien enfin, l'insulte faite à l'écusson des Borgia par Gennaro devait être connue d'Alphonse avant que Lucrèce pût connaître le nom du criminel; elle ne devait plus avoir, pour le dérober au châtiment, d'autre chance que l'aveu de son inceste avec François Borgia, et alors le voyage du duc à Venise et l'imprudente colère des jeunes seigneurs pendant le bal du premier acte ne servait de rien.

Si au lieu d'accumuler dans le même poëme, trois moyens dont un seul suffisait, M. Hugo eût pris un parti, mais un parti unique, assurez-vous qu'il n'aurait pu échapper à la nécessité de développer son drame psychologiquement; et une fois entré dans cette voie, la vraisemblance des incidents, la possibilité et l'animation des caractères seraient nées d'elles-mêmes; nous aurions eu une aventure à laquelle notre foi n'aurait pas manqué, et des hommes capables de surprendre et d'enchaîner nos sympathies; ou bien, si le poëte n'eût pas trouvé une fable et des caractères possibles, il se serait abstenu et aurait attendu, par prudence, une inspiration meilleure et plus féconde.

Si, au lieu du spectacle extérieur et puéril du crime aux prises avec la destinée, il eût cherché le spectacle intérieur et sérieux de la conscience humaine, il aurait rencontré dans cette étude difficile, d'utiles obstacles. L'imagination vagabonde, qui dispose à son gré des choses, aurait trouvé dans l'inviolable sanctuaire de l'âme une résistance pleine d'enseignements; elle aurait lu, en caractères éclatants, des lois qu'elle n'aurait pu méconnaître, et qui l'auraient subjuguée.

Gennaro, au lieu de confier sa piété filiale à une femme

qu'il ne connaît pas, et qu'il voit pour la première fois, aurait renfermé en lui-même le secret de sa tendresse pour une mère ignorée ; il aurait pu, comme OEdipe, aimer d'un amour criminel la femme qui l'avait porté, adorer la beauté funeste sans laquelle il ne serait pas né, la maudire en apprenant son nom, et la frapper au moment où elle va lui dire qu'il est son fils.

Lucrèce, lasse d'incestes, d'adultères et d'empoisonnements, essayant de faire une halte dans la vertu, et de se reposer, dans un nouvel amour, de ses laborieux libertinages, n'aurait pas confié ses remords et ses espérances à une âme damnée comme Gubetta ; elle aurait compris que l'assassin gagé qui, depuis vingt ans, obéit au crime, ne peut, dans l'espace d'un instant, se métamorphoser et devenir l'instrument d'une vertueuse entreprise. Elle ne se fût pas exposée de gaieté de cœur aux railleries honteuses, aux familières ironies de ce démon dévoué, qui demande avec un étonnement bien naturel d'où vient ce changement subit. Elle n'aurait eu d'autre complice qu'elle-même et sa volonté, dans ce nouvel apprentissage d'un amour qu'elle avait ignoré jusque-là.

Forcée de disputer la tête de Gennaro à l'orgueil ducal ou à la jalousie conjugale d'Alphonse d'Est, elle aurait mis, comme toutes les femmes qui écoutent leur cœur, son rôle de mère bien au-dessus de son rôle d'épouse ; elle aurait mis sa honte, publiquement avouée, au-devant du poignard ; elle eût fait de son déshonneur, proclamé par sa bouche, un bouclier pour Gennaro ; elle aurait bu le poison, loin de le verser. Car où est la mère qui, même incestueuse consentirait jamais à empoisonner son fils? Vainement objecte-t-on qu'elle a l'espoir de le sauver, elle doit réserver pour elle-même cette espérance.

Son fils une fois soustrait à la vengeance d'Alphonse, elle n'aurait eu ni repos ni cesse qu'il n'eût quitté les murs de Ferrare, et l'aurait renvoyé à Venise sous bonne et sûre garde; et pour qu'il retombât entre les mains de son mari, il aurait fallu quelque nouvelle imprudence de jeune homme, qui rendît impuissante la protection d'une femme telle que Lucrèce.

Les caresses menteuses de cette courtisane couronnée ne signifient rien, si Lucrèce n'obtient la grâce de son fils. A quoi bon descendre jusqu'à flatter son mari, si toutes ces ruses effrontées doivent se terminer par la mort qu'elle voulait éloigner? La lèvre chaude encore des baisers de son frère, comment consent-elle à gaspiller en pure perte ses agaceries et sa beauté, quand elle pourrait d'un mot, elle, fille d'Alexandre VI, qui trafique avec l'Espagne et la France des principautés d'Italie, proposer au duc de Ferrare l'alternative de perdre son duché ou de lui rendre Gennaro?

Alphonse d'Est, s'il a vu le baiser de Venise, ne devrait pas attendre une nouvelle insulte pour châtier l'amant de sa femme; il ne devrait pas attendre que Lucrèce demande la tête de Gennaro pour commander au bourreau d'affiler son épée. Au lieu de perdre son temps à décrire les panneaux et les portraits de son palais, comme un archéologue, il devrait dire à Gennaro : Tu vas mourir, parce que ma femme est ta maîtresse, et à Rustighetto : Tue-le, parce que je le veux.

Mais est-il croyable qu'un duc de Ferrare aille la nuit, avec un misérable *bravo,* épier le passage d'un homme qu'il avait entre ses mains, et dont la tête pouvait tomber devant un signe de ses yeux? Un tel roman n'est-il pas trop romanesque?

La comtesse Negroni n'est-elle pas très inutile et nuisible peut-être à l'accomplissement de la vengeance de Lucrèce? Est-il naturel de penser qu'une femme du sang des Borgia se confie, à d'autres mains que les siennes, pour laver l'insulte qu'elle a reçue? Ne doit-elle pas craindre qu'il ne se trouve parmi les seigneurs vénitiens un homme assez beau, assez jeune ou assez adroit pour surprendre, dans le lit de la Negroni, entre deux caresses, le secret du crime projeté?

Et quand le poignard de Gennaro est levé sur Lucrèce, pourquoi puériliser l'horreur, pourquoi prolonger mesquinement l'effroi d'une pareille scène, en jetant dans les ténèbres quelques lueurs trompeuses, au lieu d'éclairer la nuit d'une lumière éclatante et soudaine, mais complète, irrévocable? Pourquoi laisser croire à Gennaro que Lucrèce est sa tante? Un pareil artifice convient-il bien à la dignité de la poésie? Je ne le crois pas.

Il est donc arrivé que l'action et les caractères manquent de vraisemblance et de vie réelle, parce que le poëte n'a pas voulu les déduire de la donnée psychologique.

Le style de *Lucrèce Borgia* traduit et résume avec une sincérité merveilleuse les défauts et les qualités du poëme dramatique. Dans la dernière scène du premier acte, dans l'entrevue d'Alphonse avec la duchesse, et dans la lutte désespérée de Gennaro avec sa mère, il reproduit avec une grande précision la grandeur et l'emphase de la pensée. Il se montre tour à tour au gré de l'artiste, qui manie notre langue, on le sait, avec une autorité militaire, sonore comme l'airain, caressant et velouté comme l'amoureuse ottomane où les regards de Lucrèce semblent inviter son imbécile époux; puis enfin hardi, pressé, étincelant comme

le cliquetis de deux épées qui se heurtent dans l'ombre, et s'acharnent au meurtre en dépit de la nuit qui protége deux poitrines haletantes. Jamais le mot mis à la mode dans le siècle dernier par le plus littéraire de tous les naturalistes : le style est l'homme, n'a reçu d'application plus éclatante et plus vraie. Le caractère saillant de la pensée de M. Hugo, c'est une prédilection assidue pour les images visibles, pour la partie pittoresque des choses; une préférence constante pour la couleur, à l'exclusion de toutes les autres qualités. Il ne lui arrive jamais de chercher, comme Wordsworth ou Wilson, dans le regard naïf d'un enfant, un souvenir de Dieu, ou comme Hervey, en regardant les blanches épaules d'une jeune fille, de prévoir le jour où la mort viendra les réduire en cendres. Il se sert de la parole comme d'une palette; il s'emploie et s'épuise à décrire ou plutôt à peindre les cheveux blonds de l'enfant; il nous montre la brise qui se joue dans les boucles dorées, et semble prendre plaisir à lutter de richesse et de profusion avec le pinceau de Rubens. S'il veut nous révéler la beauté d'une vierge, il ne prendra, soyez-en sûr, ni les mystiques expressions de Klopstock, ni la grâce harmonieuse et grave de Milton. Il préfère de beaucoup le coloris éclatant de Murillo, ou parfois même de l'école vénitienne. Les contours arrêtés, les vives silhouettes d'Albert Durer ou d'Holbein, lui sembleraient mesquins et pauvres.

Or, comme le poëme tout entier de *Lucrèce Borgia* s'adresse aux yeux plutôt qu'au cerveau, et surtout plus qu'au cœur, la couleur sobre des madones de Raphaël, qui nourrissent la rêverie et n'excitent pas un profane désir, ou le dessin sévère et logique de l'école allemande, qui exalte la pensée et ne distrait pas un instant l'attention

de la combinaison des lignes, iraient mal à ce genre de composition.

Il faut bien le reconnaître, le style d'Hernani et de Marion avait encore avec le sentiment et la pensée une parenté plus prochaine que le style de *Lucrèce Borgia*. Il y avait dans ces deux pièces une moindre habileté dramatique, ou si l'on veut théâtrale. Les scènes n'étaient pas combinées avec autant d'adresse, l'effet était moins sûr ; mais la physionomie exclusivement lyrique des personnages gardait encore une vérité absolue, indépendante du temps et du baptême. Louis XIII et Marion ne rappelaient guère madame de Motteville et le coadjuteur ; Didier ne ressemblait pas aux héros de la Fronde. Mais, à tout prendre, le roi, la courtisane et l'aventurier étaient des types possibles, quoique l'histoire ne leur permît pas d'être à l'époque choisie par le poëte. Pareillement don Carlos et dona Sol, au costume près, s'accordaient bien mieux avec Conrad et Medora qu'avec les chroniques espagnoles du XVIe siècle. Mais au moins, une fois notre parti pris sur l'absence d'action et de vie familière, nous pouvions sympathiser avec l'ambition impériale du roi, avec l'abandon et l'amour désolé de la jeune fille. Dans ces deux poëmes le spectacle ne jouait qu'un rôle secondaire.

Dans *Lucrèce Borgia*, le velours, la soie, l'or, et les pierreries sont trop au premier plan. En assistant à la représentation, on arrive involontairement à se demander si toutes les facultés de l'âme humaine se réduisent à la curiosité ; et quand je dis l'âme, j'ai grand tort, car il ne s'agit que de la curiosité des yeux. L'esprit demeure inoccupé, et pas une larme ne se hasarde sur le seuil des paupières. J'ai surveillé avec une rigoureuse attention toutes les femmes assises à mes côtés, et je puis assurer qu'elles

n'ont pas pleuré. Pourtant il y avait parmi elles des épouses et des mères, et l'on m'accordera bien que s'il y avait eu dans les crimes et les remords étalés sous leurs yeux, et dans les paroles destinées à les traduire, autre chose qu'une horreur stupéfiante, les battements de leurs cœurs se seraient hâtés, leurs prunelles se seraient mouillées, leurs joues auraient pâli ; or, je n'en sais pas une dont la figure se soit élevée jusqu'à cette couleur incertaine qui participe à la fois de la joie et de la peur, qui donne à la peau une sorte de transparence, et que les femmes retrouvent dans toutes les grandes émotions.

Et en effet, sans vouloir contester l'étonnement qui résulte de la combinaison artificielle et savante des scènes, de la position inattendue des acteurs, de l'éclat étincelant du dialogue, je défie qu'on me désigne de bonne foi un personnage entre tous, qui intéresse plus vivement que les autres. La pièce, envisagée dans sa totalité indivisible, intéresse comme un panorama, un spectacle pyrotechnique, comme les manœuvres d'une armée ; mais la préférence est impossible.

Si je ne parle pas des lazzi de Gubetta et de ses triviales plaisanteries sur la queue du diable vissée à son échine, ni des quolibets débités à Venise, sur Satan et sur le pape, c'est que je crois avoir constaté que M. Hugo tient aux monstruosités grotesques, comme les architectes du XIVe siècle tenaient à mettre dans le portail d'une cathédrale des grenouilles et des crapauds, comme l'aristocratie féodale de la même époque aux fous et aux nains dont elle bariolait ses fêtes.

Cependant le public a paru content ; je ne puis le nier sans mentir. Je n'ai pas surpris un moment d'impatience

ou d'ennui; le silence alternait avec les battements de mains. Pourquoi ?

Comment, à trois ans de distance, le même auditoire qui avait accueilli par des murmures, des rires et des huées, *Hernani* et *Marion*, s'est-il montré silencieux et docile à la volonté du poëte pendant quatre heures? Lequel des deux a changé, de l'artiste ou du spectateur? Je crois être sûr que le public est demeuré le même, car les idées populaires ne vieillissent pas si vite qu'on le pense communément. Aujourd'hui, il y a encore plusieurs quartiers de Paris qui préfèrent très-sérieusement Boyeldieu à Rossini, et je ne voudrais pas compter sur mes doigts toutes les familles pour qui M. Arnault est un homme très-supérieur à M. Hugo. Il faut plus de trois ans vraiment, pour effacer les préjugés littéraires de la foule.

Mais maintenant que les jugeurs de profession ont une moindre prise sur l'opinion de la multitude, les passions les plus grossières reprennent le dessus. Les salons, il faut bien l'avouer, ne s'occupent guère de littérature ; les aventures de bourse et les querelles de tribune dominent à peu près toutes les pensées; aussi le peuple, qui n'a plus de guide pour l'éclairer, se laisse aller aux plus brutales impressions. Ce qu'il veut avant tout, ce qu'il préfère, ce qu'il applaudit, c'est un spectacle qui émeuve puissamment ses sens, n'importe par quels moyens ; je ne dis pas son âme, car il la laisse au logis, et d'ordinaire il s'en passe très-bien au théâtre. La parole, qui devrait servir d'organe et d'interprète aux sentiments les plus purs, aux idées les plus élevées, traduit quotidiennement l'effronterie du libertinage, l'avilissement du cœur, et pas une voix ne s'élève contre cette prostitution de l'art dramatique.

Un auditoire ainsi fait ne pouvait témoigner de bien vives sympathies au poëte persévérant et courageux qui, depuis dix ans, poursuivait la réforme extérieure de la langue, qui voulait donner droit de bourgeoisie aux expressions familières dans les strophes d'une ode, qui, pour assouplir l'alexandrin, brisait la césure, partageait le vers en hémistiches inégaux, rendait à la rime sa première richesse, et concentrait toute son énergie dans la partie plastique de son art.

Lucrèce Borgia, très-inférieure littérairement aux pièces précédentes de l'auteur que la foule a répudiées, offre aux appétits vulgaires une pâture plus solide. Ceci n'est plus un chef-d'œuvre destiné seulement aux esprits raffinés d'une pléiade, au goût dédaigneux d'une académie, aux disciples ascétiques d'un cénacle mystérieux ; l'étude et l'initiation sont inutiles : les yeux suffisent, et font seuls toute la besogne.

Il y a, j'en conviens, dans ce dernier ouvrage de M. Hugo, une plus grande connaissance de la scène, mais non pas de la poésie dramatique. Les entrées et les sorties sont plus adroitement motivées, tout est mieux calculé pour l'effet ; mais il est impossible de réduire la mission du poëte tragique à l'arrangement du spectacle, sans déclarer du même coup que le poëte, le machiniste et le costumier ne font qu'un.

Si l'on recherche pourquoi le public français, si renommé dans toute l'Europe pour l'élégance et la délicatesse de son goût, en est venu à mériter presque littéralement l'apostrophe du satirique latin : *panem et circenses*, à mettre sur la même ligne que Pierre Corneille, et même fort au-dessus, le mélodrame du boulevart et des acteurs inconnus dans le siècle dernier, mais fort applaudis de nos

jours, les éléphants, les lions et les chevaux, auxquels Rome impériale aurait prodigué ses battements de mains, on trouve dans l'histoire des mœurs une explication claire et irrécusable.

Au XVIIe siècle, le génie espagnol et le génie grec, habilement transformés, n'ont-ils pas avec la verve d'aventure de la minorité de Louis XIV, et plus tard, avec l'élégance et l'étiquette de Versailles, une harmonieuse sympathie? Ne peut-on pas, des taquineries acharnées du Parlement et de monsieur le Prince, conclure Cinna, et de la prise de voile de mademoiselle de La Vallière, Phèdre et Iphigénie ?

Vainement objecterait-on les ordonnances de Louis XIV pour détruire les sociétés infâmes formées aux portes de Paris ; la proscription, l'exil et les bastilles témoignent hautement contre la tolérance immorale qu'on voudrait inférer de ces ordonnances.

L'élève studieux de Port-Royal n'aurait pas écrit *Athalie* pour une cour pareille à celle d'Héliogabale ou de Néron.

La régence, qui fut une réaction violente contre l'hypocrite dévotion de la veuve Scarron, n'eut pas d'art sérieux, et gaspilla dans les petites maisons, les petits soupers et les petits vers toutes les facultés qui, vingt ans plus tôt, auraient continué Bossuet, Racine ou Condé. A ces folles orgies il fallait des épigrammes obscènes, des quatrains équivoques, pour reculer, par l'avilissement intérieur de la pensée, les bornes de la débauche ; au réveil, des madrigaux musqués, escarmouches légères de l'entrée en campagne : cette cohue d'abbés, de courtisanes, de traitans et de spadassins, n'aurait su que faire d'un poëte qui n'eût pas été leur valet et leur familier.

Les dernières années de Louis XV, plus sérieuses, malgré le vice qui s'affichait encore, mais qui souvent s'en tenait à des fanfaronnades d'adultère, marquent dans l'histoire de l'esprit français une période nouvelle. Le règne des philosophes, dans la biographie de la France, représente à peu près les années de résipiscense qui succèdent dans la vie d'un jeune homme aux débordements de sa première liberté. Quand son front se dégarnit pour la première fois, quand il aperçoit les rides qui envahissent ses joues, ses yeux qui se creusent, il se fait sage et sentencieux ; ses lèvres, hier encore si empressées à la raillerie, aux promesses éternelles, ne savent plus que des préceptes, et moralisent les passants. Ainsi fit le XVIIIe siècle, quand il sentit, dans ses veines appauvries, que la folie et les nuits blanches n'étaient plus de son âge : le théâtre eut alors ses enseignements comme le jardin d'Academus et le Portique. Voltaire écrivit Mahomet et Jules César, pour combattre le fanatisme et la tyrannie. Le théâtre, qui sous Louis XIV était une fête, devint une prédication, une palestre dialectique.

Puis, quand la foule, préparée à l'attaque par les exhortations des philosophes, sentit sa force et son droit, et comprit qu'il fallait flétrir son ennemi pour le renverser, son indignation et son mépris trouvèrent un digne interprète : Beaumarchais écrivit le *Mariage de Figaro.* L'aristocratie et le privilége, personnifiés sous le masque du comte Almaviva, plièrent le genou devant les railleries du hardi barbier, pour s'enfuir, quelques années plus tard, devant le serment du Jeu de paume : le pamphlet du poëte dictait la réponse de Mirabeau à M. de Dreux-Brézé.

La raison armée de la Convention et les saturnales du Directoire se passèrent bien de poésie. Le duel de la

France avec l'Europe, et les voluptés efféminées du Luxembourg n'avaient pas besoin d'être chantés.

Sur le seuil du siècle nouveau, quand le jeune vainqueur de l'Italie et de l'Égypte voulut reprendre la monarchie au point où l'avait laissée l'amant de madame de Maintenon, il comprit que l'art était un puissant moyen de gouvernement; il organisa des fêtes, il s'entoura de luxe et de parures, il voulut des perles et des diamans sur les épaules des femmes de sa cour, des armoiries aux carrosses de ses courtisans, des panaches flottants aux casques de ses généraux; en même temps qu'il rédigeait une législation toute neuve, il traçait des rues tirées au cordeau comme celles de Versailles, et pensionnait des versificateurs pour célébrer la naissance du roi de Rome; David dessinait les costumes d'une cérémonie militaire, et drapait à la romaine le sacre du nouveau Charlemagne.

Je ne concevrais pas Watteau et Boucher, sans Marivaux et l'abbé Voisenon ; je ne comprendrais pas non plus les tragédies de MM. Arnault et Baour-Lormian, sans la peinture de David. Ce qui prouve que les pages homériques de Gros n'étaient pas de son temps, c'est qu'elles étaient oubliées, il y a trois ans, par ceux même qui avaient connu les Achille et les Hector de cette Iliade.

Ainsi, depuis Richelieu jusqu'à Napoléon, l'art et le goût ont suivi les métamorphoses de la société; Corneille exaltait la vertu romaine en même temps qu'un abbé duelliste et libertin, amant avoué d'une fille perdue, écrivait la *Conjuration de Fiesque ;* l'alexandrin de l'Empire célébrait en hémistiches pompeux, en allusions diaphanes, la grandeur du nouveau monarque, tandis que le tambour battait dans les colléges, et qu'en lisant Quinte-Curce les enfants rêvaient la gloire d'Alexandre.

La restauration, qui, malgré les promesses de Saint-Ouen, espérait bien ramener le bon plaisir et les magnificences du livre rouge, devait imprimer aux masses et au goût français un cachet personnel. Le séjour des armées ennemies prépara l'échange des littératures; les livres de Berlin et de Londres devinrent populaires dans les salons de Paris. Le gouvernement nouveau, qui prétendait dater du même chiffre les années de son exil et celles de son règne, en s'autorisant de l'exemple du passé donna l'éveil aux études historiques. L'art, qui se sentait mourir, voulut avoir sa part de la curée. Il laissa aux déchiffreurs de chroniques les chartes et les arrêts, les marchés conclus entre les barons et les communes; il prit les hauberts et les cottes de mailles, les dagues, les souliers à la poulaine, les surcots, les fleurons et les perles; et, dans sa confiance enfantine, il crut avoir retrouvé le secret de la gloire et du génie, parce que la pompe et la variété du costume tenaient lieu aux artistes vulgaires de l'étude du dessin et des passions. En déclarant inhabiles l'amant de la Champmeslé et celui de la Fornarina, qui avaient poétisé la Grèce et la Judée, au lieu de reproduire les silhouettes gigantesques du moyen-âge, on se dispensait de les agrandir et de les compléter par la méditation.

Ce qui se passe parmi nous, depuis dix-huit ans, serait la ruine irrévocable de toute poésie, s'il n'était pas dans la destinée des mouvements extrêmes de s'épuiser en s'accélérant, si les grandes individualités, qui protestent par leur isolement contre la tendance toute réelle du drame et du roman, ne devaient pas un jour rallier les esprits blasés que le galvanisme de la littérature historique peut à peine ébranler.

Je ne crois pas que l'imagination puisse prononcer l'os-

tracisme et l'anathème contre dix siècles de la biographie humaine; je ne crois pas qu'elle doive rayer du livre de poésie toutes les catastrophes qui séparent la chute de Rome de la chute de Byzance. Non ; mais pour les poétiser, il faut s'y prendre autrement. Émouvoir est un art difficile et laborieux; la poussière des bibliothèques et le maniement des parchemins enluminés ne suppléeront jamais à la pratique de la vie humaine et à la réflexion solitaire.

C'est pourquoi, je le dis en vérité, l'art nouveau qu'on nous donne pour le frère de Shakspeare et de Schiller, n'a pas droit de s'asseoir à la table de cette sainte famille ; car le poëte de Stratford et celui de Weimar n'ont pas cru que la parole humaine pût s'adresser aux sens sans tenir compte du cœur et du cerveau. Ce qui fait la gloire du tragique allemand, bien qu'il soit très-loin de l'animation et de la naïveté de son modèle, c'est l'étude attentive et profonde de l'âme humaine. Don Carlos et Wallenstein peuvent hardiment revendiquer leur parenté avec le roi Jean et Richard III, en invoquant leur commune supériorité sur l'histoire.

Si le réalisme, qui domine aujourd'hui dans la poésie, obtenait gain de cause, le lendemain du jour où son triomphe serait bien dûment avéré, il faudrait ne plus croire à Dieu ni à l'âme; car le monde que cette poésie déroule devant nos yeux est un monde sans providence et sans liberté; c'est une nation sans nom, sans autel et sans loi, qui n'obéit qu'à l'épée, et qui ne croit qu'au bonheur de la force. Que les poëtes le sachent ou qu'ils l'ignorent, qu'ils le prévoient ou le nient, peu importe ; la vérité de ces conclusions n'a rien à faire avec ces questions secondaires.

Mais le souvenir du passé doit nous consoler et raffermir nos espérances. Le culte de l'âme humaine pour la beauté, sous toutes les formes, est aussi impérissable que son adoration pour Dieu, principe mystérieux des causes qu'elle étudie, que son amour de la liberté, attribut ineffaçable de sa destinée.

Nous devons le croire, le succès et la popularité de la poésie extérieure touchent à leur fin. Après le premier enivrement, la satiété suivra de bien près. La joie des sens est limitée ; il n'y a d'infini, de renouvelable que les joies du cœur et les extases de l'intelligence.

1833.

III.

MARIE TUDOR.

M. Hugo paraît avoir sur les prérogatives de la fantaisie une opinion absolue, personnelle, inébranlable ; la discussion et l'analyse, pour se prendre à ses œuvres, pour en deviner l'intention, pour en estimer la valeur, sont obligées, à chaque nouvelle épreuve, de choisir un nouveau terrain, et de préparer des armes inusitées. Pour notre part, nous ne regrettons pas les difficultés de la lutte, et nous n'avons pas assez d'orgueil pour nous abuser sur

l'autorité de nos paroles. Nous savons très-bien qu'une pensée qui se traduit par la dialectique, qui approuve ou qui blâme au nom de la vérité qu'elle croit avoir aperçue, n'aura jamais la même force et la même puissance qu'une œuvre échappée d'une main habile et montrée à la foule assemblée. Nous n'espérons pas que notre avis, si juste qu'il puisse être, suscite un poëte selon notre volonté, irréprochable aux yeux de notre conscience, et pour lequel nous n'ayons plus à chanter qu'un éternel hosannah. Ce qui entre dans nos espérances et nos desseins, c'est d'agir sur le goût public, c'est de montrer nettement aux esprits sérieux ce qu'ils entrevoient d'une façon confuse, l'altération progressive des éléments essentiels de la poésie, et d'indiquer, autant qu'il est en nous, le moyen de ralentir ou d'arrêter le mal. Quand le plus grand nombre sera venu à nos convictions, alors le poëte naîtra. Ce n'est pas nous qui l'aurons créé : il sortira du sein de la multitude pour la dominer. Notre devoir à nous est de l'annoncer et de lui préparer la voie.

Si, dans l'accomplissement du rôle que nous avons choisi, nous paraissons nous écarter des méthodes ordinaires ; si nous introduisons dans la critique plusieurs ordres d'idées habituellement développés dans un cercle individuel ; si nous éprouvons constamment la poésie par l'histoire et la philosophie, c'est que nous croyons sincèrement à l'utilité de cette double épreuve ; c'est que nous refusons à l'imagination, si brillante qu'elle puisse être, le droit de se jouer des autres facultés humaines, et de traiter en esclaves les réalités amassées par la mémoire, ou les vérités établies sans retour par le raisonnement.

Il y a dans *Marie Tudor* quatre personnages principaux : une reine, un favori, un homme du peuple amou-

reux d'une orpheline qu'il a recueillie, une orpheline qui se trouve être duchesse. C'est avec ces acteurs que M. Hugo a conçu son drame. J'ai longtemps cherché quelle pouvait être la pensée primitive qui avait présidé à ce travail poétique, et j'avoue que je suis encore à la deviner.

A-t-il voulu montrer le danger des alcôves royales? Le héros de la pièce est-il Fabiano? S'est-il proposé de mettre à nu les souffrances d'un cœur de femme assez mal inspiré pour aimer un lâche? Ou bien a-t-il espéré nous intéresser aux tortures d'une âme généreuse qui voit passer aux bras d'un libertin une jeune fille sur qui elle avait placé toutes ses espérances, à qui elle avait dévoué le reste de sa vie? Ou bien enfin, a-t-il voulu réhabiliter l'orpheline qui fait de son cœur deux parts, l'une pour la reconnaissance et la vénération, l'autre pour l'aveuglement et l'abandon, et qui reçonnaît trop tard l'abîme où elle est tombée?

Je ne sais vraiment laquelle de ces idées a dominé M. Hugo à l'heure de sa première conception. J'ignore s'il a voulu flétrir Marie Tudor, plaindre Fabiano, ou Gilbert, ou Jeanne Talbot. Cette indécision dans l'esprit du spectateur est, à mes yeux, un grave inconvénient : on pardonne à l'historien de manquer de volonté; on ne peut pardonner au poëte, car il faut que le poëte prenne parti pour un de ses personnages.

La reine est amoureuse d'un aventurier, rien de plus simple; c'est un caprice assez commun chez les femmes de se proposer, dans l'amant qu'elles choisissent, une tâche difficile, de vouloir ennoblir par leur affection celui que le monde a flétri, d'élever jusqu'à elles, par une fierté persévérante, les caractères salis du mépris public. Cette

donnée, on le voit, n'est pas fausse à son point de départ ; mais elle ne tarde pas à s'altérer.

Marie apprend l'infidélité de Fabiano. Que doit-elle faire si elle l'aime vraiment? Le tuer ? Je ne le crois pas. Ce n'est pas le premier parti qui doit se présenter à sa pensée : avant de se venger sur le favori, elle doit frapper sa rivale. Il n'y a pas une femme qui, en pareil cas, n'espère ramener à elle l'homme qui l'a trahie. Elle peut dire à son amant : Tu mens et tu me trompes ; elle peut s'écrier dans un accès de colère : Je te méprise, et je me vengerai. Mais le second mouvement doit être l'indulgence et le regret, l'espérance et la volonté de ressaisir le pouvoir qui échappe, le désir de frapper Jeanne Talbot. Il n'y a pas d'amour vrai, c'est-à-dire poétique, sans jalousie. La première décision de la reine devrait donc être de punir la maîtresse de Fabiano. Quand le favori tremblant refuse d'avouer sa liaison avec Jeanne, Marie devrait céder aux folles crédulités de la passion qui l'entraîne ; elle devrait douter encore de son malheur, insulter sa rivale, l'envoyer en prison ou à l'échafaud, et attendre, pour punir Fabiano, qu'il avoue son amour pour Jeanne, qu'il ait donné à sa première maîtresse une preuve publique de son dédain et de son abandon.

La jalousie, dans ses emportements les plus insensés, a pourtant sa logique. Comme elle naît d'un égoïsme blessé, elle ne peut pas souhaiter d'emblée la perte de la personne aimée ; elle doit naturellement s'adresser à l'obstacle, c'est-à-dire à l'objet d'une affection rivale.

Si la reine veut frapper Fabiano, elle ne doit s'en remettre qu'à elle-même du soin de sa vengeance ; au lieu d'aller chercher dans la foule un bras obscur, et qui peut manquer d'adresse ou de force, elle n'a qu'à choisir parmi

les seigneurs de sa cour un accusateur dévoué. Puisque le favori porte la haine des courtisans, c'est à cette haine qu'il faut s'adresser comme au vengeur le plus sûr. La trahison des secrets d'état, la dilapidation du trésor, la vénalité de la justice, la corruption des conseillers de la couronne, il y a là vingt occasions de demander et d'obtenir la tête d'un homme. Une femme du bon sens le plus ordinaire apercevrait du premier coup toutes les ressources d'une pareille position, et n'irait pas compromettre sa vengeance dans une aventure incertaine.

Enfin, quand elle a résolu la mort du favori, doit-elle souffrir qu'on escamote sa victime? Ne devrait-elle pas, dans un mouvement de curiosité cruelle, soulever le voile du condamné, l'accabler de son mépris, puis le pleurer avant que la hache tombe, ou le sauver à l'heure suprême, lui pardonner, lui demander grâce pour sa colère? Mais il faut qu'elle soit bien sûre de la tête qui tombe, ou de la tête qu'elle sauve.

Fabiano n'est qu'un lâche vulgaire. Je comprends difficilement comment il a pu séduire Jeanne Talbot. Libertin, joueur effronté, ce n'est qu'une peccadille : où est la jeune fille qui n'a pas assez d'orgueil pour se vanter de corriger son amant? Mais au moins je lui voudrais de l'élégance et de la bravoure. Passe encore pour l'amour d'une reine, car la reine saura bien le défendre ; mais une orpheline a besoin d'un bras qui la protége ; et la lâcheté pour se révéler n'attend pas le danger : à peine est-elle sûre d'une affection conquise, qu'elle se confesse et s'explique, jusqu'au jour où elle se justifie et se proclame comme une sagesse souveraine.

Puisqu'il n'a pas le courage d'avouer son amour pour Jeanne, il devrait avoir au moins la prudence de sa lâ-

cheté, et se jeter aux genoux de la reine pour lui jurer une éternelle affection.

Le caractère et la conduite de Jeanne Talbot ne sont pas moins improbables et moins étranges que le caractère de Marie et de Fabiano. Je lui pardonne de grand cœur de se livrer à un misérable : les âmes les plus excellentes peuvent une fois se tromper, se perdre aveuglément. Mais la chute qu'elles ont faite, si profonde qu'elle soit, ne les flétrit pas sans retour. Elles peuvent s'obstiner dans l'erreur, mais non pas mentir.

C'est pourquoi il me semble que, si Jeanne Talbot doit un jour mépriser Fabiano et rendre à Gilbert l'amour qu'elle lui a retiré, elle doit respecter son premier amant au point de ne pas l'abuser. Elle n'a pas besoin des interpellations de la reine pour confesser sa nouvelle passion. Pour ma part, je ne conçois pas la conciliation du mensonge avec une estime réelle.

Au contraire, en supposant à Jeanne Talbot assez de franchise et de hardiesse pour dire à Gilbert : « Je ne suis plus digne de votre amour; je me suis donnée à un autre; oubliez-moi, ou si vous n'espérez pas que je puisse être heureuse dans ce nouvel engagement, priez Dieu pour qu'il m'éclaire et me ramène à vous, priez-le pour qu'il nous réunisse dans une mutuelle et inaltérable affection; » le pardon de Gilbert, inexplicable autrement, devient une chose toute simple.

Et comment comprendre que Jeanne, en apprenant l'amour de Fabiano pour la reine, ne revienne pas tout-à-coup au souvenir de Gilbert qui ne la trompait pas ? Comment comprendre qu'elle ne fasse pas tout ce qui est en elle pour sauver sa tête et reconquérir un amour si précieux et si pur ? Comment n'est-elle pas saisie de honte et

d'admiration tout à la fois, en voyant les conditions terribles auxquelles la reine met la vengeance de Gilbert, et qu'il ne craint pas d'accepter? Où est la femme qui ne préfère pas la bravoure à la lâcheté? S'il y en a quelqu'une capable de cette étrange méprise, c'est qu'elle n'a jamais vu dans l'amour qu'une distraction de quelques jours, un hochet pour son oisiveté; mais à coup sûr elle n'a jamais placé sur une tête chérie l'entière sécurité de sa destinée.

Or, si l'on veut que je m'intéresse de bonne foi au sort de Jeanne Talbot, il me la faut grande et passionnée, pure et hardie. Celle que M. Hugo nous a donnée est amoureuse tout au plus comme une pensionnaire de seize ans, après la lecture clandestine de quelques romans vulgaires, sans savoir ni comment ni pourquoi. C'est un chiffre, ce n'est pas une femme.

Gilbert n'est pas non plus une création facile à expliquer, si l'on ne s'en rapporte qu'au témoignage de sa propre conscience. Il est trahi, il n'en peut douter. Que doit-il faire? se résigner, s'il est un saint; s'il est un homme, se venger. Est-il probable que Fabiano, assez fanfaron pour flétrir une femme sans utilité pour lui-même, soit assez courageux pour soutenir ses vanteries? La chose est rare. Ceux qui soutiennent l'honneur d'un nom ne le traînent pas par les rues; le défend-on volontiers quand on a pris soi-même la peine de le salir?

Au lieu donc d'entrer presque les yeux bandés dans un imbroglio inextricable, Gilbert ne devrait s'en remettre qu'à lui-même du soin de se venger. Il n'a pas d'armes, répondra-t-on; mais Fabiano serait-il d'aventure le premier poltron désarmé et percé de son épée?

Je blâme hautement le serment à double entente, pro-

noncé par Gilbert sur l'Évangile et sur la couronne. Un tel subterfuge est indigne d'un homme d'honneur, et flétrit d'emblée le but qu'il veut atteindre.

Parlerai-je de Simon Renart, reproduction littérale de Gubetta, fanfaron de dissimulation, charlatan de finesse, panégyriste indiscret et ridicule de toutes les ruses qu'il évente et qu'il raconte étourdiment au premier venu, qui mène la reine comme Mascarille menait son maître? Je ne m'explique pas bien comment le légat d'Autriche, pour frapper un favori qui déshonore la couche destinée à son maître, va choisir la haine impuissante de Gilbert. Il faut aimer singulièrement à embrouiller les cartes pour compliquer à ce point la chose du monde la plus simple. C'est de la part de l'ambassadeur et de la reine une singulière niaiserie que de ne pas entrevoir pour Fabiano d'autre chef d'accusation que la séduction d'une jeune fille. Il y a là de quoi faire sourire de pitié un clerc d'avoué ou un secrétaire d'ambassade. Philippe II avait la main malheureuse en diplomatie, s'il confiait ses intérêts à des âmes si candides et si malhabiles.

Reste un dernier acteur qui ne paraît qu'un instant, qui remplit un rôle absolument providentiel, un juif, dont le nom m'échappe, modelé sur le type de Shylock, ingénieux en paraboles, abondant en métaphores, assez mal inspiré du reste, puisqu'il choisit pour le défendre un homme sans armes, et qu'il demande dix mille marcs d'or à un courtisan qui a dans son fourreau une réponse toute prête. J'ai grand'peur que ce juif ne soit venu en scène uniquement pour réciter quelques phrases bien faites.

Ainsi, pas un de ces caractères n'est tiré de l'humanité à laquelle nous appartenons. A quoi servirait d'interroger l'histoire? L'histoire n'est-elle pas la mise en œuvre des

passions et des idées que nous avons vainement cherchées dans le drame de M. Hugo? La vérité locale et chronologique du langage et des actions, n'est qu'une question subalterne devant la question *humaine*. Ce qui m'importe avant tout, c'est que les acteurs soient des hommes. Ce premier point éclairci, il sera temps de savoir à quelle nation, à quelle période historique ils appartiennent. Mais assuré, comme je le suis, que les personnages de *Marie Tudor* n'ont jamais pu *vivre*, je n'irai pas m'enquérir si leur existence s'encadre plus volontiers entre les années 1553-1558 que dans toute autre époque. Aussi bien l'histoire est un livre ouvert à tous les yeux, et je ne suis pas chargé de le feuilleter et de le lire à haute voix.

Faut-il s'étonner maintenant si l'action construite avec les acteurs que nous avons étudiés viole à chaque pas les lois de la raison, semble défier les plus naïves crédulités? De grands seigneurs qui conspirent la ruine d'un courtisan au bord de la Tamise; un légat d'Autriche qui les rassure et les encourage; un homme du peuple qui, au lieu de rentrer chez sa fille adoptive, écoute les confidences d'un mendiant, et qui sur un signe se retire on ne sait où, pour venir dix minutes plus tard aider son rival à transporter un cadavre, recevoir une bourse de sa main! Dans quel monde, dans quelle planète lointaine, ces choses se passent-elles?

Une reine qui écoute, sans frémir de colère, les protestations mensongères d'un favori qu'elle méprise; qui l'accuse de régicide contre toute vraisemblance, quand un mot de sa bouche le condamnerait sans retour; qui reçoit le bourreau dans la salle du trône, qui mande le chancelier et toute la cour pour publier une mésaventure d'alcôve; qui prend toute l'Angleterre à témoin de ses déporte-

ments! Dans quel pays vivent les reines de cette trempe?

Le dénoûment, taillé sur le même patron que celui de Lucrèce Borgia, inventé pareillement avec du drap noir et des cierges, aurait au moins une valeur fantasmagorique, si les lenteurs interminables qui le préparent n'en paralysaient l'effet en partie, et si le décorateur, par une singulière ignorance de la perspective, n'avait fait de l'illumination de la ville de Londres quelque chose de mesquin et d'inintelligible. Les angoisses des deux femmes seraient facilement acceptées dans un roman; mais, au théâtre, le spectateur ne se prête pas si volontiers à l'illusion. Il voit trop vite les moyens d'éclaircissement; il se rit de doutes si faciles à résoudre.

Le public s'est montré magnanime et généreux. Il a écouté jusqu'au bout, sans manifester la moindre impatience. A la vérité, la composition de la salle avait été délibérée en conseil. Les juges de *Marie Tudor* ont été soumis, comme les jurés des assises, à la récusation de l'auteur, du directeur, etc. Lequel des deux était le prévenu? Lequel des deux représentait le ministère public? Je ne sais : mais je puis affirmer que nombre de personnes honorables n'ont pu être admises en temps opportun, faute de recommandation.

Je doute fort que cette épuration préliminaire profite longtemps au succès de la pièce. Qui sait si, dans huit jours, *Marie Tudor* comptera cinq cents spectateurs?

Si la foule, sans qu'on l'en prie, envahit la salle de la Porte Saint-Martin, ce n'est plus à l'auteur que la critique devra s'adresser, c'est à la nation elle-même; car il faut plaindre les peuples qui ont besoin de pareils spectacles.

Au temps des *Fausses Confidences*, on pouvait dire que

l'art se maniérait. Le lendemain de *Marie Tudor*, il faut dire que l'art s'en va; car les comédies de Marivaux sont des chefs-d'œuvre de vérité auprès des drames de M. Hugo. Les marquises du dix-huitième siècle, avec leurs mouches et leurs paniers, avaient au moins un cœur capable d'amours ardentes et de haines sincères. *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia* ne sont d'aucun sexe.

1833.

IV.

ANGELO MALIPIERI.

Oserons-nous bien parler d'*Angelo?* La question est grave et veut être examinée religieusement; car les amis et les disciples de M. Hugo n'en sont plus à traiter la critique de retardataire. Les accusations de cette sorte étaient bonnes, tout au plus, à l'époque où l'Académie suppliait Charles X de protéger le Théâtre-Français contre l'invasion de la poésie nouvelle. Il y avait de l'adresse à confondre dans une commune ironie tous les adversaires d'*Hernani*. Mais la discussion a changé de terrain : personne n'invoque plus le passé contre le débordement de l'hérésie ; personne ne combat plus pour les lois aristotéliques, pour la régularité militaire de l'alexandrin. Ce n'est plus au nom de *Cinna* et de *Britannicus* que la dialectique litté-

raire attaque les œuvres dramatiques de M. Hugo. La sympathie publique est acquise d'avance à toutes les tentatives, si hardies qu'elles soient. M. Hugo avait promis de régénérer la scène, il a eu toute liberté de réaliser sa pensée. Pourquoi donc, après avoir défié les dédains de la foule, après avoir bravé toute comparaison, en est-il venu à proclamer hautement, par la bouche de ses disciples, l'incompétence absolue de la critique? car c'est là vraiment l'unique pensée de la cour du nouveau roi; c'est pour lui la plus douce et la plus assidue des flatteries; c'est la consolation qui l'accueille chaque matin à son réveil. Il ne chante plus l'hymne des morts sur le linceul de la tragédie; il a trouvé parmi ses adversaires des hommes aussi dévoués que lui au progrès, à l'innovation, occupés autant et plus que lui peut-être d'études historiques; le reproche d'ignorance n'aurait plus de valeur dans sa bouche. Que faire donc? et comment cicatriser les plaies saignantes de cette jeune royauté? Comment étouffer le murmure confus des voix qui s'élèvent pour se plaindre? N'est-il pas sage et bien avisé de proclamer l'incompétence de cette magistrature révoltée, qui s'appelle modestement la critique?

Pour une royauté née d'hier, et qui n'est pas encore consacrée par l'assentiment populaire, c'est peut-être aller bien vite. Qu'il nous soit permis au moins de protester contre ce caprice de la couronne avant l'entier envahissement de nos libertés.

M. Hugo ne procède que de lui-même. Il a en lui sa raison d'être; il n'a pas d'aïeux et n'aura pas d'héritiers; il veut être vénéré comme le chef d'une dynastie, mais il ne promet à personne le trône qu'il occupe aujourd'hui. Après lui, les peuples seront plongés dans les tenèbres et la confusion; c'est pourquoi la discussion de sa conduite

n'est rien moins qu'une impiété. Impiété ou incompétence, c'est même chose, vous le savez, quand il s'agit d'une royauté de droit divin : or, il y a huit ans bientôt que M. Hugo s'est résigné au gouvernement de la poésie ; la préface de *Cromwell* a signalé son avénement.

Comme je n'ai pas l'honneur d'être admis au château, j'ai dû questionner, pour m'instruire, les familiers de S. M. Or, voici ce que j'ai recueilli sur la doctrine de l'incompétence. Comprendre M. Hugo, c'est l'approuver, et réciproquement. Discuter la valeur de ses œuvres, regretter dans un de ses drames l'absence d'un épisode qui semblait naturellement amené, ne pas s'extasier devant les bizarreries préméditées d'une métaphore, c'est confesser son ignorance, c'est avouer qu'on n'a pas encore participé aux bienfaits de l'initiation. Mais sans doute vous êtes curieux de savoir en quoi consiste l'initiation. Eh bien! je ne suivrai pas le conseil de Fontenelle : ma main droite est pleine de vérités, je ne la fermerai pas. Pour pénétrer le sens mystérieux des drames de M. Hugo, il faut commencer par bien méditer ce verset de l'Évangile : « Celui qui n'est pas avec moi est contre moi. » Car le maître n'accepte pas une admiration partagée ; il veut une foi sans réserve, une obéissance illimitée. Si vous gardez encore pour quelques morts illustres, ou pour des noms aujourd'hui glorieux, un respect hérétique, ne demandez pas les honneurs de l'initiation, vous n'êtes pas digne de recueillir la manne céleste, vous aurez beau méditer, vous préparer par des lectures laborieuses à l'intelligence des paroles divines, vous n'irez jamais au-delà du sens littéral et mort; votre clairvoyance n'atteindra pas l'*esprit* de la loi nouvelle. Balayez comme une poussière inutile tous les souvenirs qui se pressent dans les avenues de votre pensée; rayez du livre de votre con-

science tous les noms splendides qui depuis soixante siècles ont pris place dans la famille humaine; humiliez-vous devant votre néant, prenez en pitié le passé où M. Hugo n'était pas, en espérance l'avenir où il sera, et vous communierez avec ses disciples.

Il vous dira ce que la foule ignore, pourquoi, par exemple, ayant sous la main des événements et des hommes révélés par l'histoire, il s'abstient d'y toucher; pourquoi il refait, selon sa volonté, les générations lointaines que les studieux croyaient connaître, et dont ils ne savaient pas le premier mot. Il vous racontera pourquoi le dix-septième siècle de l'Espagne, dont il voulait faire quelque chose, est ajourné dans ses projets. Vous apprendrez que les bibliothèques de France ne possèdent, sur l'époque choisie par M. Hugo, que des documents authentiques, des témoignages officiels, mais pas un libelle, pas une chanson de taverne, pas une satire de favori disgracié, de courtisane vendue aux laquais de l'Escurial. Honte et pitié, n'est-ce pas? A quoi donc s'occupent les chambres? A brasser des lois de finances, tandis qu'elles devraient se dévouer à l'ambition universelle de M. Hugo. Ne serait-il pas dans les droits de la France de réveiller ses législateurs assoupis? Que vous semble d'une pétition déposée sur le bureau du président, pour obtenir que M. de Rayneval soit autorisé à feuilleter les bibliothèques de la Péninsule? Au lieu de mugueter au Prado, les secrétaires d'ambassade ne devraient-ils pas recueillir la semence que le génie de M. Hugo demande à féconder?

Vous apprendrez que la pensée du poëte, inviolable et sacrée comme la pensée des rois, n'a rien à démêler avec le bourdonnement du parterre. Les rimes qu'il daigne assembler pour nos plaisirs et notre enseignement ne relèvent

pas de notre goût. Il nous ouvre les portes de son palais ; il allume pour nos yeux éblouis les lustres et les candélabres de ses galeries ; nous sommes chez lui ; il nous admet à ses fêtes : nous serions mal venus à blâmer l'ordonnance des divertissements. Soyez content ou restez chez vous. Si vous charbonnez les murs du palais de grossières caricatures, si vous souriez insolemment aux quadrilles de la soirée, si vous demandez l'âge des vins qui sont versés, vous n'êtes qu'un manant et un malappris.

M. Hugo n'a pas encore rencontré un courtisan de la force de M. le comte Rœderer ; mais pour n'être pas promulguées, ses volontés ne sont ni moins sûres, ni moins inflexibles. La critique est dûment avertie ; si elle s'aventure désormais dans le guêpier de la discussion, elle ne devra s'en prendre qu'à elle-même.

Pourtant, il y a parmi nous plus d'une conscience rétive, plus d'une mémoire obstinée qui ose comparer M. Hugo à Corneille, et qui ne rougit pas de cette profanation. Quelques-uns, et des plus hardis, vont jusqu'à lui demander compte de ses engagements de 1827. Vous nous aviez promis de dramatiser l'histoire, et depuis que la scène est à vous, l'histoire est pour votre esprit dédaigneux comme si elle n'avait jamais été. Vous vouliez donc nous endormir avec des contes et vous couronner pendant notre sommeil ?

N'y a-t-il aucun moyen d'établir la compétence de la critique ? Faudra-t-il nous récuser chaque fois que l'opinion nous interrogera ? J'ai reproduit fidèlement la doctrine du château, je dois reproduire avec la même franchise l'opinion de la majorité ignorante, je le veux bien, mais certainement sincère, à laquelle j'appartiens.

Si M. Hugo, au lieu de tailler dans l'histoire des romans

et des drames, ou, pour parler plus nettement, d'emprunter aux chroniqueurs le baptême de ses drames et de ses romans, s'appelait Galilée, Newton ou Herschell; s'il avait consumé les plus belles années de sa vie dans une laborieuse solitude, et s'il venait à nous avec une nouvelle théorie de la mécanique céleste, je comprendrais très-bien qu'il dît à la majorité : Vous n'êtes pas compétents. S'il avait fabriqué lui-même pour son œil avare et persévérant des lentilles ignorées du monde entier; s'il avait construit sur ses études égoïstes une série de formules toutes puissantes, il pourrait sans folie dire encore, même à la minorité savante : Vous n'êtes pas compétents; vous ne savez pas d'où je suis parti, vous ne savez pas quelles routes j'ai frayées et parcourues : abstenez-vous et attendez. Mais l'étoffe brodée par la fantaisie de M. Hugo est maniée par tout le monde. Il n'a pas inventé la famille et la patrie, il n'a pas créé de toutes pièces les sentiments qu'il met aux prises. La trame où il promène son aiguille est de laine ou de soie. Il n'a pas dérobé la toison d'une brebis mystérieuse pour tisser la pourpre de son manteau. L'airain qui coule dans le sable est tiré d'une mine où nous pouvons fouiller comme lui. Qu'il donne au métal des formes savantes, qu'il imprime à son œuvre le sceau d'un génie tout-puissant; mais si la statue qu'il signe de son nom représente l'un de nous, qu'il se résigne à être jugé. Si les héros qu'il nous montre ne sont d'aucun pays ou d'aucune race connue, la foule indifférente ne prendra pas la peine de les oublier : elle ne les regardera pas.

Si la critique est incompétente, comme le disent les disciples de M. Hugo, il faut de toute nécessité que les drames du maître soient au-dessus de l'humanité, c'est-à-dire monstrueux ou divins. Le dilemme implacable où s'enferme

le novateur n'a que deux issues, toutes deux terribles et difficiles à franchir : qu'il monte au ciel, et nous inscrirons son Assomption parmi les fêtes de l'Église ; ou qu'il descende jusqu'au ridicule, et nos voix ne craindront pas de s'enrouer dans la moquerie.

Que les âmes bienveillantes et timides s'inclinent respectueusement devant l'attitude impérieuse de M. Hugo, je n'ai pas de peine à le comprendre ; que des esprits jeunes et enthousiastes prennent la volonté pour la puissance et se dévouent à la fortune de l'aventurier ; que des orgueils parasites se greffent sur l'orgueil du maître et se glorifient dans son espérance, tout cela est simple et pouvait se prévoir. Autour des novateurs, il y a toujours des curiosités bruyantes qui ne chaussent pas l'éperon, mais qui regardent la bataille ; qui ne vont pas au-devant de l'épée, mais qui maudissent courageusement le vaincu avant qu'il tombe, qui remercient le ciel du triomphe où ils n'ont rien risqué. Mais les esprits indépendants ont le droit de défendre leur enjeu ; or, dans la partie engagée entre la critique et le poëte, l'enjeu n'est autre que la dignité de la raison.

C'est pourquoi nous retenons la cause, et nous parlerons d'*Angelo* en toute liberté.

Les caractères de cette pièce sont inégalement développés : Angelo et Rodolfo n'ont pas le même relief que la Tisbe et Catarina. Il est visible que l'auteur a surtout voulu appeler l'attention sur les deux femmes. Avant le lever du rideau, les amis officieux disaient d'une voix fière et triomphante : « Cette fois-ci, messieurs, vous serez bien étonnés : M. Hugo va donner un éclatant démenti à toutes les prophéties ; il va montrer ce qu'il peut faire dans l'analyse des passions : il a usé du spectacle avec une sobriété exem-

plaire; mais il a fouillé le cœur avec une hardiesse inattendue. » Il n'y avait pas dans toute la salle un seul spectateur qui ne hâtât de ses vœux l'accomplissement de cette promesse merveilleuse. Voyons si l'amitié s'est trompée.

Tisbe est une comédienne applaudie, enviée, riche, ingénieuse en prodigalités, mais tristement partagée entre deux amours : elle est publiquement la maîtresse d'Angelo, tyran de Padoue pour le compte de Venise ; mais cette livrée splendide pèse comme une chape de plomb sur ses épaules. Son cœur est engagé sans retour à Rodolfo qui vit près d'elle sous le nom de son frère. Comment et pourquoi a-t-elle accepté ce marché honteux ? comment s'est-elle résignée à vendre sa beauté? Nous ne le savons pas. Est-ce la misère ou l'orgueil qui l'a jetée dans les bras d'Angelo? A-t-elle gardé son âme en livrant son corps? veut-elle apprivoiser avec ses caresses le tigre furieux qui déchire en lambeaux les libertés de Padoue? cache-t-elle sous la courtisane insouciante une Judith vengeresse? le poëte ne le dit pas; mais, par un juste châtiment, Tisbe est dédaignée de celui qu'elle aime. Rodolfo, qu'elle voudrait enchaîner, qu'elle épie chaque jour d'un œil jaloux, dont elle suit tous les pas, n'a qu'un mépris hautain pour ses importunes flatteries. Il n'aspire qu'à se débarrasser de cet amour comme d'un vêtement usé. De quels traits se compose le caractère de Tisbe? Qu'y a-t-il au fond de son âme? Est-ce le dévouement romanesque ou l'égoïsme libertin? Qu'aime-t-elle dans Rodolfo? Est-ce la beauté, la jeunesse ou le courage? Est-ce l'abandon qu'elle veut consoler, ou la fierté sauvage qu'elle a résolu d'amener à ses pieds? Je ne sache pas que la divination la plus habile puisse aller jusqu'à décider ces questions.

Catarina, mariée de bonne heure à Angelo, invoque

chaque jour, comme une céleste vision, l'image adorée d'un jeune cavalier qu'elle avait connu autrefois et qu'elle a retrouvé dans un bal : elle subit sans colère, mais non pas sans larmes, l'autorité supérieure de son mari. Quoiqu'elle n'écoute jamais sans trembler la voix de son maître, elle garde pour le serment qu'elle a prononcé un respect religieux : elle souffre silencieusement et n'entrevoit pas l'adultère comme le terme de ses douleurs. Lorsqu'enfin elle revoit l'amant dont elle avait rêvé les baisers, elle s'abandonne au bonheur avec une imprévoyance enfantine. Sûre de sa pureté, elle ne peut croire à la vengeance qui plane sur sa tête; elle ne comprend pas le châtiment pour une faute qu'elle n'a pas commise.

Angelo, délégué de la république vénitienne, gouverne Padoue avec une verge de fer. Il s'explique à lui-même, comme un théoricien consommé, toute la servilité de son despotisme; il frappe pour n'être pas frappé ; il inflige à la ville gémissante son implacable volonté : il est trop lâche pour risquer une clémence qui ne lui serait pas pardonnée. Tyran subalterne, et dévoué aux maîtres qui l'ont envoyé, sa main tremblante n'oserait pas signer une grâce ; il sait que la révocation d'une sentence de mort le perdrait sans retour près du Conseil des Dix. Il ne s'abuse pas sur la terreur qu'il inspire ; il se fait honte, et, sans doute, c'est pour imposer silence aux cris de son cœur dépravé, qu'il essaie de conquérir l'amour de Tisbe. Il achète sa beauté et il veut être aimé pour son argent ; mais comme la plupart des égoïstes opulents qui pourvoient leur couche ainsi que leurs écuries, il se laisse tromper niaisement.

Rodolfo, las de Tisbe, poursuit Catarina ; mais il n'a pu apprendre dans les bras d'une courtisane l'art de réduire une vertu rebelle ; il a toute l'inexpérience du libertinage.

En aimant Catarina, il est entré dans un monde nouveau. Son ardeur impatiente multiplie les dangers, au lieu de les combattre.

C'est avec ces personnages que M. Hugo a construit son nouveau drame. Jamais, je crois, l'indécision des caractères n'a conduit plus directement à l'indécision de la fable. L'analyse d'*Angelo* est une des épreuves les plus désespérantes qui se puisse offrir à la réflexion.

Après une scène d'explication entre Angelo et Tisbe, ingénieuse, délicate, élégante et animée, survient un homme mystérieux, un agent secret du Conseil des Dix, Omodei, qui surprend la tristesse de la courtisane en flagrant délit. Elle est seule, il l'accoste librement, comme s'il la connaissait dès longtemps. Il lui propose et lui promet de lui prouver l'infidélité de Rodolfo. Tisbe avoue son amour et sa jalousie sans craindre la colère d'Angelo. Il faut obtenir du podestat une clé qui ouvre toutes les portes. Omodei disparaît, et Tisbe se fait donner la clé toute puissante. Cette dernière scène est, comme la première, bien posée et bien menée. Il y a dans ce premier acte une finesse d'élocution qui n'est pas habituelle chez M. Hugo. Mais l'espérance de l'auditoire a été promptement déçue. Les trois actes qui suivent sont pitoyables. Le courage manque pour les raconter; le blâme hésite devant le néant sonore et hautain qui voudrait simuler le drame, et qui ne réussit qu'à étourdir.

Tisbe entre chez Catarina. A l'anxiété peinte sur la figure de la jeune femme, elle devine la présence de Rodolfo, quoiqu'elle ne l'aperçoive pas; mais elle a juré à sa mère mourante de se dévouer à la personne qui possèderait un crucifix d'ivoire, transmis de génération en génération comme une sainte relique, arrosé des larmes de son en-

fance, et que sa mère a donné comme un gage de gratitude. Or, ce crucifix est devant elle. Sa jalousie se tait devant le serment inviolable. Entre Angelo; et Tisbe, au lieu de perdre Catarina, dénonce à son amant une conjuration imaginaire.

Cependant le manteau de Rodolfo accuse Catarina. Tisbe emmène Angelo pour laisser à sa rivale le temps de sauver son amant; mais Angelo est implacable : il veut la mort de sa femme et demande à sa maîtresse un poison sûr et rapide. Tisbe pousse la générosité jusqu'au bout. Elle décide Catarina à boire le poison, et substitue à la liqueur mortelle un narcotique irrésistible. Catarina s'endort; la fosse est creusée pour la recevoir, le linceul préparé pour l'envelopper; Angelo part satisfait de sa vengeance, qu'il croit complète.

Transportée chez Tisbe, Catarina, qui s'était résolue au sacrifice de sa vie, repose sans connaissance sur le lit de la courtisane. Rodolfo, en apprenant le supplice de la femme qu'il aime, accourt chez Tisbe. Il l'interroge d'une voix haletante et furieuse. Il lui redemande la vie qu'elle a tranchée. Tisbe profère des paroles de haine et de colère contre sa rivale. Rodolfo ne doute plus : il poignarde Tisbe, et à peine a-t-elle rendu le dernier soupir que tout-à-coup Catarina se réveille et vient se jeter dans les bras de Rodolfo.

N'est-ce pas là, je le demande, un mélodrame de boulevard? Comptons sur nos doigts, une clé, un crucifix, une fiole de poison, une subite résurrection. N'est-ce pas l'arsenal entier du répertoire qui a fait la renommée de M. Marty? Un tyran, une courtisane, un sbire, rien n'y manque. Omodei, après avoir allumé l'incendie, meurt assassiné au milieu de la pièce. Angelo ne reparaît plus dès

que sa femme est endormie du sommeil qu'il espère éternel. C'est tout bonnement le conte de Barbe-Bleue.

D'*Hernani* à *Angelo*, la route parcourue est incalculable. Comment des cimes de la poésie lyrique, M. Hugo est-il descendu jusqu'aux tréteaux du mélodrame? Comment, après avoir proclamé à son de trompe l'avénement de l'histoire au théâtre, en est-il venu à créer, pour sa curiosité oisive, des personnages qui ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays? Est-il bien vrai, comme le répètent ses amis, qu'il viole délibérément l'histoire, ou plutôt qu'il la méconnaît constamment pour surprendre l'intérêt, et pour atteindre les dénoûments imprévus? Mais si cet aveu est sincère, c'est un aveu d'impuissance et de puérilité. L'art dramatique aux mains de M. Hugo n'est plus qu'un escamotage de place publique. Entre les portes innombrables de ses planches peintes, les acteurs jouent le même rôle que les muscades sous les gobelets.

Eschyle, Sophocle et Euripide, Shakspeare et Schiller ont tenu à l'aise dans les traditions héroïques et historiques. Depuis *Électre* jusqu'à *Wallenstein*, il n'y a pas un grand poëte qui ait dédaigné l'histoire ou la légende comme un manteau trop étroit pour ses épaules. Derrière cette fierté percée à jour j'aperçois un dessein déplorable; si M. Hugo évite l'histoire, ce n'est pas pour la dominer, c'est pour éviter, du même coup, l'humanité qui, à toutes les époques de sa biographie, a ses lois irrésistibles et constantes. En imposant à l'Italie du seizième siècle des mœurs qui ne sont d'aucune date, il se donne de son plein gré le droit de créer des personnages qui n'ont jamais pu vivre nulle part. La décoration et le costume sont le seul code qu'il respecte. Pourvu qu'il ait à sa disposition une salle gothique et une demi-douzaine de pourpoints brodés, il ramène à tous pro-

pos son éternelle antithèse de la passion dans le vice, de la magnanimité dans l'humiliation. *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo* sont de la même famille, mais à coup sûr ne sont pas de la famille humaine. C'est une génération de monstres bavards. La fille d'Alexandre VI a changé de robe et s'appelle Tisbe ; Marie Tudor a changé de sexe et s'appelle Angelo. Les types de ces impossibles tragédies sont rangés dans la pensée de M. Hugo comme les coins d'une collection monétaire. Quand il veut frapper l'effigie d'un roi ou d'une courtisane, il n'a qu'à changer le nom ; le ciseau demeure oisif et ne fouille pas l'acier. Le profil inflexible sert à toutes les dynasties, à toutes les prostitutions renommées.

Il ne reste plus maintenant à la critique sérieuse qu'une seule arme contre les œuvres dramatiques de M. Hugo, c'est le silence. Quand la discussion ne soulèvera plus de bruit autour des mélodrames qu'il jette sur la scène, l'indifférence et l'ennui feront bonne et sévère justice. Le jour où il perdra ses adversaires, il sera forcé de battre en retraite.

1835.

V.

RUY-BLAS.

Nous sommes habitué depuis longtemps à voir M. Hugo traiter l'histoire de la façon la plus cavalière ; car depuis qu'il écrit pour le théâtre, il ne lui est pas arrivé une seule

fois de respecter la tradition. Il se contente d'emprunter au passé le nom de ses principaux personnages, et ne consulte, en les dessinant, que sa fantaisie. Aussi nous croyons-nous dispensé de répéter à propos de *Ruy-Blas* ce que nous avons dit si souvent en jugeant les précédents ouvrages dramatiques de l'auteur. M. Hugo ignore, oublie, ou méprise l'histoire; quelle que soit la conjecture à laquelle les spectateurs s'arrêtent, il est évident que l'histoire ne joue aucun rôle dans les drames de M. Hugo; essayer de démontrer cette vérité serait perdre son temps et faire injure au bon sens du lecteur. En parlant de *Ruy-Blas*, il faut donc laisser de côté toutes les querelles, toutes les intrigues qui se rattachent à la succession d'Espagne, à la déchéance de la maison d'Autriche, à l'avénement de la maison de Bourbon. Quoique M. Hugo n'oublie, dans aucune de ses préfaces, de compter Shakspeare parmi ses ancêtres, il ne se croit pas obligé d'imiter le respect de son illustre aïeul pour les affirmations de l'histoire. Un homme de guerre qui voudrait, à l'exemple de Marlborough, apprendre les grands événements du passé en assistant aux drames de M. Hugo, serait étrangement désappointé. Il sortirait du théâtre plus ignorant qu'un enfant de douze ans. Le mépris de l'auteur d'*Hernani* pour tous les faits inscrits dans la mémoire des hommes studieux est trop bien avéré pour qu'il soit utile d'y insister; notre seul devoir est d'estimer les personnages de *Ruy-Blas* d'après les données ineffaçables de la conscience. Notre tâche, ainsi comprise, présente de nombreuses difficultés; mais menée à bout sans découragement, sans dépit, elle donne à la critique plus de valeur et de portée. Comme il serait absurde de chercher dans la poésie dramatique autre chose que la vérité historique ou la vérité humaine, et comme M. Hugo ne

tient aucun compte de la première, nous n'avons à nous occuper que de la seconde. Chacun pourra, sans peine, contrôler ce que nous dirons de la vérité humaine des personnages de *Ruy-Blas*; car pour savoir si nous avons tort ou raison, si nous sommes juste ou injuste, il suffira de descendre en soi-même et d'interroger sa conscience.

Le sujet du nouveau drame de M. Hugo est, comme il était facile de le prévoir, une antithèse. Après avoir opposé le roi au bandit dans *Hernani*, après avoir réhabilité la courtisane dans *Marion Delorme*, après avoir placé la hache du bourreau dans l'alcôve de *Marie Tudor*, l'auteur devait naturellement chercher dans une antithèse nouvelle le pivot de son nouvel ouvrage. Cette fois-ci, nous devons l'avouer, il s'est montré plus hardi que dans ses autres drames. Placer l'amour maternel dans le cœur de Lucrèce Borgia, entre l'inceste et l'adultère, pouvait passer pour une tentative audacieuse; mais la donnée de *Ruy-Blas* laisse bien loin derrière elle *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor*. Une reine amoureuse d'un laquais, tel est le sujet choisi et traité par M. Hugo. Les marquises du XVIIIe siècle se faisaient mettre au bain par leurs laquais, et donnaient pour raison qu'un laquais n'est pas un homme; M. Hugo a trouvé dans un laquais l'étoffe d'un amant pour la reine d'Espagne. Certes, une pareille donnée possède au moins le mérite de la singularité.

Le drame se noue et se dénoue entre trois personnages : un grand seigneur disgracié, le laquais du grand seigneur et la reine d'Espagne; don Salluste, Ruy-Blas et Marie-Anne de Neubourg. Don Salluste était chef du cabinet de Madrid ; mais il a eu l'imprudence de séduire une des filles attachées au service de la reine; sa maîtresse, pour se venger de son abandon, a traîné, selon l'expression de

M. Hugo, son enfant dans les chambres du roi, et Marie de Neubourg a disgracié le premier ministre pour punir le libertin. Il est difficile de comprendre comment une reine, habituée à gouverner l'Espagne, ne se décide pas à fermer les yeux sur une faute grave sans doute, mais dont le châtiment ne saurait entrer en balance avec l'intérêt général du pays. Si don Salluste a été jugé par Marie de Neubourg digne de présider le cabinet de Madrid, c'est, pour elle du moins, un habile homme d'État; la femme peut voir avec indignation, avec mépris, les déréglements de don Salluste, mais la reine doit pardonner au premier ministre, car, dans la pensée de la reine, l'intérêt de l'Espagne passe avant les plaintes d'une fille déshonorée. M. Hugo dit, il est vrai, que Marie de Neubourg a proposé à don Salluste d'épouser sa maîtresse, et lui a promis, à cette condition, de lui conserver sa faveur. Mais comme il donne à entendre que la fille séduite appartient aux dernières classes du peuple, une pareille proposition équivaut à une disgrâce. Le moraliste peut juger sévèrement la conduite de don Salluste; quant au poëte, puisqu'il met en scène une reine et un grand d'Espagne, il doit leur prêter des sentiments conformes à leur position. Or, la rigueur de la reine n'est pas admissible; si étroite que soit son intelligence, Marie de Neubourg doit craindre, en proposant à don Salluste une mésalliance, de se faire de lui un ennemi irréconciliable. Oublions cependant la maladresse de la reine, et voyons quelle vengeance médite don Salluste.

Le premier ministre disgracié n'imagine rien de mieux que d'infliger à Marie de Neubourg la peine du talion. Elle a voulu lui faire épouser une servante, il veut lui donner pour amant un laquais. Elle a tenté d'humilier l'orgueil d'un grand d'Espagne, il foulera sous ses pieds l'orgueil de la

reine. Une telle pensée est certes singulière ; mais les moyens mis en œuvre par don Salluste, pour la réaliser, ne sont pas moins singuliers. Il prend le nom et les titres d'un de ses parents pour les donner à son laquais. Il fait son laquais grand d'Espagne, comte, duc, et le présente à la cour ; et quand Ruy-Blas, étonné de ses faveurs subites, lui demande ce qu'il doit faire pour lui prouver sa reconnaissance, don Salluste lui répond avec une effronterie qui peut passer pour de l'ingénuité : Plaisez à la reine et soyez son amant. Et pour concevoir, pour prononcer ces étranges paroles, il lui a suffi d'entendre son laquais parler à un de ses anciens camarades de son amour pour la reine. En confiant à Ruy-Blas le soin de sa vengeance, quelles garanties prend-il contre lui ? Deux billets écrits par Ruy-Blas, sous sa dictée : un rendez-vous demandé à une femme qu'il ne nomme pas, et la promesse de le servir en toute occasion comme un bon et loyal domestique. Est-il possible de croire qu'un premier ministre disgracié prépare sa vengeance avec une telle gaucherie ? Conçoit-on qu'il donne à son laquais le nom et les titres d'un de ses parents, et qu'au lieu de tuer l'homme qu'il dépouille de son nom et de ses titres, il se contente de l'embarquer et de le vendre aux corsaires d'Afrique ? Ne devrait-il pas comprendre, une fois résolu à se venger, que la mort seule est discrète, et que l'homme qu'il dépouille de son nom et de ses titres, libre ou esclave, sera toujours à craindre ? Comment un homme rompu à la pratique des affaires, habitué à calculer le danger des demi-mesures, peut-il hésiter à tuer l'homme qui a refusé de servir sa vengeance et qui sait son secret ? Comment ne devine-t-il pas que l'amour de Ruy-Blas pour la reine, loin de faire de lui un instrument docile, doit au contraire l'associer étroitement à toutes les haines de Marie de Neu-

bourg, et lui donner pour ennemis les ennemis de la reine? Il serait certes impossible à M. Hugo de résoudre aucune de ces questions. Et cependant ces questions valent la peine d'être discutées ; car, une fois posées, elles deviennent contre le drame entier autant d'arguments impitoyables. Si elles demeurent sans réponse, un des principaux personnages de la pièce, celui qui tient dans ses mains tous les ressorts de la machine dramatique, le personnage de don Salluste, paraît aux yeux de tous tel qu'il est, c'est-à-dire absolument impossible. Comme les autres acteurs n'agissent que par lui, par sa volonté, comme ils ne font pas un mouvement qu'il n'ait prévu, avec lui, avec sa volonté s'évanouissent tous les acteurs. Il est le pivot de la pièce ; le pivot une fois détruit, tous les rouages sont condamnés à l'immobilité.

Le personnage de Ruy-Blas n'est pas conçu moins singulièrement que celui de don Salluste. Ruy-Blas est arrivé, c'est lui qui nous le dit, à la domesticité par la rêverie. A force de bâtir des châteaux en l'air, de se réciter des poëmes sans nombre qu'il n'écrivait pas, de s'affliger du sort de son pays, de prévoir les dangers de sa patrie, sans avoir l'espérance ou la force de les prévenir, il a passé à son insu de l'oisiveté à l'avilissement ; de rêveur il est devenu laquais. Je sais que M. Hugo peut invoquer, à l'appui de cette étrange création, l'exemple de Rousseau, qui a porté la livrée avant d'écrire *Émile* et la *Nouvelle-Héloïse* ; mais il me semble que la domesticité de Rousseau ne justifie pas le personnage de Ruy-Blas, car Rousseau, dans ses *Confessions*, se montre à nous presque aussi fier que blessé de la livrée qu'il porte : il s'est mis aux gages d'un grand seigneur moins par nécessité que pour se donner le cruel plaisir de mépriser, à l'office, les paroles qu'il aura recueil-

lies dans la salle à manger. L'avilissement n'est, chez lui, qu'une nouvelle forme de l'orgueil. Il rêve, il est fier de sa rêverie, il comprend les intérêts publics, il se sent appelé au gouvernement de la société, et il s'indigne d'être méconnu sans se résigner aux épreuves lentes, mais sûres, qui doivent le mettre en évidence et forcer la société à l'estimer, à l'employer selon son mérite. Pour se venger, il se fait laquais. C'est là, si je ne me trompe, le vrai sens de la livrée endossée par Rousseau. Celui qui devait un jour écrire un traité d'éducation, un traité de politique dont on peut contester les données, mais dont on ne peut nier la rare éloquence, croyait presque châtier la société en se dégradant. En se mêlant aux valets, il croyait acquérir le droit de maudire et de mépriser ceux qui ne demandaient pas à l'entendre avant qu'il eût parlé. Mais la livrée endossée par Ruy-Blas n'a rien de commun avec la livrée de Rousseau. Ruy-Blas nous dit lui-même qu'il est devenu laquais par oisiveté. Il a dévoré son patrimoine en quelques années ; puis, sans prévoir dans quel lit il dormirait, à quelle table il irait s'asseoir, il s'est mis à rêver la gloire d'Homère et de Charles-Quint, à construire des projets de poëte et d'homme d'État. Le découragement éteignant une à une toutes ses nobles facultés, il s'est fait laquais pour continuer paisiblement sa rêverie, pour se consoler de son impuissance et persévérer dans son oisiveté. S'il y a quelque part un tel personnage , il est certain du moins qu'un tel personnage n'a rien de dramatique. Que le goût de la rêverie mène à l'oisiveté, je le veux bien ; que l'oisiveté conduise à l'avilissement, je le conçois sans peine ; mais l'avilissement, pour être poétique, pour exciter notre sympathie, a besoin de s'expliquer, de se justifier par une passion violente. S'il n'a d'autre excuse que l'oisiveté, loin de

nous inspirer le moindre intérêt, il n'éveille en nous que le dégoût. Ruy-Blas, amené par la rêverie à endosser une livrée, n'est qu'un homme sans courage, sans dignité, entièrement dépourvu d'intérêt dramatique.

Cependant M. Hugo a cru pouvoir placer dans le cœur de Ruy-Blas un amour violent pour la reine d'Espagne. Il lui a semblé poétique de réhabiliter la livrée comme il avait réhabilité la courtisane, par la passion. L'amour de Ruy-Blas pour Marie de Neubourg est timide, réservé, tel que doit être l'amour d'un poëte. Il n'a jamais fait à la reine l'injure d'un aveu. Il a découvert que Marie de Neubourg regrette les fleurs de son pays, et chaque jour il fait une lieue pour cueillir une fleur bleue dont M. Hugo ne nous dit pas le nom, et la place sur un banc du parc royal. Personne, s'il faut en croire M. Hugo, ne soupçonne l'existence de cette fleur en Espagne, et la reine, en retrouvant chaque jour une fleur de sa patrie, remercie l'ami mystérieux qui devine ses goûts, qui s'attache à les contenter sans se nommer. Une telle preuve d'amour indique chez Ruy-Blas une rare délicatesse, et se concilie difficilement avec la lâcheté qui a fait du rêveur un laquais. Cette fleur bleue, déposée sur un banc par un homme en livrée, est, je l'avoue, une singulière antithèse, et, pour que rien ne manque au caractère poétique de l'amour de Ruy-Blas, il ne dépose cette fleur sur un banc du parc royal qu'au péril de sa vie. Il escalade les murs hérissés de fer, il met ses mains en lambeaux. Il n'est pas facile de comprendre comment l'homme qui veut donner à la reine cette mystérieuse preuve de sympathie ne trouve pas moyen de pénétrer dans le parc royal par la voie commune, par la porte. S'il est surpris dans cette enceinte sacrée, il sera puni de mort; mais qu'il entre par la porte ou qu'il escalade le

mur, qu'il se procure une fausse clé ou qu'il mette ses mains en lambeaux, le châtiment sera le même; il s'expose donc inutilement à un double danger. M. Hugo nous répondra qu'il avait besoin d'une escalade pour amener la reine à reconnaître la main qui lui apporte chaque jour une fleur bleue d'Allemagne. Si la manchette de Ruy-Blas n'eût pas été déchirée, s'il n'eût pas été blessé, la reine n'eût pas deviné le nom de son adorateur. Mais cette excuse n'a pas grande valeur, car le moyen même auquel l'auteur a eu recours pour amener cette découverte est d'une extrême puérilité. Marie de Neubourg a trouvé près de sa fleur chérie un lambeau de dentelle; elle a saisi et gardé ce lambeau comme une relique, et elle s'aperçoit que la dentelle des manchettes de Ruy-Blas est précisément pareille à celle qu'elle a ramassée sur le banc du parc. Une telle sagacité ferait honneur au plus habile juge d'instruction; elle étonne dans une reine. Sans cette dentelle, la fleur bleue ne servirait à rien, et Marie de Neubourg serait encore à deviner le nom de son amant. Voilà bien des ressorts employés pour désigner à la reine l'homme qui brûle pour elle d'un amour respectueux.

Mais la niaiserie de Ruy-Blas mérite des reproches plus sévères que les moyens employés par le poëte pour le désigner à la reine. Il accepte le nom et les titres d'un homme qu'il connaît, d'un de ses camarades, et il ne demande pas à don Salluste ce qu'est devenu cet homme avec lequel il s'entretenait tout-à-l'heure; il se laisse faire grand d'Espagne, et il ne s'inquiète pas des motifs de cette métamorphose. Il écrit deux billets sous la dictée de son maître; il ne signe pas le premier, il signe le second, et il ne devine pas que ce double billet cache un piége. Qu'un laquais porte les billets doux de son maître, cela se conçoit; qu'il

lui prête sa main pour écrire une adresse, afin de dérouter les curieux, c'est possible. Mais qu'il écrive sous sa dictée le corps d'un billet, c'est ce que le bon sens ne peut admettre. Encore moins est-il permis de croire qu'un laquais s'engage par écrit à servir fidèlement son maître. Depuis quand les grands seigneurs exigent-ils de pareils engagements? Une telle promesse, signée ou non signée, est-elle une garantie contre l'insolence ou l'improbité? Si Ruy-Blas consent à écrire sous la dictée de don Salluste, il est impossible qu'il ne pèse pas la valeur des mots qu'il écrit, qu'il ne cherche pas à deviner, en traçant ces deux billets, l'usage que son maître en veut faire; et lors même qu'il serait assez étourdi, assez mal avisé pour abandonner à don Salluste ces deux billets inexplicables, ne devrait-il pas ouvrir les yeux lorsque son maître lui dit de plaire à la reine et d'être son amant? Il ne peut ignorer la disgrâce de don Salluste, ni les motifs de cette disgrâce. Il ne peut ignorer la colère de don Salluste contre la reine. Comment donc se résout-il à prendre le nom, les titres et le manteau que don Salluste lui donne, sans l'interroger? S'il aime sincèrement la reine, il doit craindre pour elle la colère et les projets de don Salluste; il ne peut l'aimer sans se défier de l'homme qu'elle a chassé. Et cependant il se laisse débaptiser, travestir comme un enfant. Comment M. Hugo excusera-t-il une pareille niaiserie? Don Salluste, en voyant l'étrange docilité de son laquais, ne doit-il pas comprendre qu'un tel homme ne réussira jamais près de la reine? Ou s'il le croit capable de réussir, la première condition du succès n'est-elle pas de lui laisser ignorer ses projets de vengeance? N'est-ce pas les dévoiler que de lui dire: « Maintenant que vous êtes grand d'Espagne, que vous avez le droit de vous couvrir devant votre souveraine, arrangez-

vous pour lui plaire et pour entrer dans son lit? » L'homme le moins clairvoyant, encouragé par l'ennemi de sa maîtresse, se tiendrait sur ses gardes et reculerait au lieu d'avancer. Loin de se sentir enhardi, il ne manquerait pas de craindre un danger nouveau; et pourtant Ruy-Blas obéit à don Salluste, comme si son maître lui commandait de porter une lettre ou de lui donner un manteau. Don Salluste lui ordonne de plaire à la reine, et il se résigne à cette tâche comme pourrait le faire un espion payé pour découvrir un secret d'État. En vérité, on a peine à comprendre qu'un tel personnage ait pu être conçu par M. Hugo, car un tel personnage est absolument impossible. L'étonnement redouble quand on voit Ruy-Blas, pendant toute la durée de son rôle, demeurer fidèle au type rêvé par le poëte. Il s'efforce de plaire à la reine comme s'il l'aimait, et il obéit à don Salluste comme s'il la méprisait assez pour la flétrir sans remords.

La reine, placée entre la haine de don Salluste et l'amour de Ruy-Blas, se prête aux projets du ministre disgracié aussi docilement que si elle eût répété son rôle. Ruy-Blas lui apporte une lettre de son mari, elle reconnaît en lui, grâce au morceau de dentelle dont nous avons parlé, l'adorateur mystérieux qui, chaque matin, dépose une fleur sur un banc du parc, et il n'en faut pas davantage pour l'enflammer. Elle devine, nous ne savons comment, que Ruy-Blas est doué d'un génie politique du premier ordre, et elle se décide à lui confier le gouvernement des affaires. Ruy-Blas, qui n'a d'autre mérite à nos yeux que d'avoir fait une lieue chaque jour pour cueillir une fleur, et d'avoir accepté la grandesse comme un vêtement neuf, Ruy-Blas devient premier ministre six mois après son entrée à la cour. Voilà ce qui s'appelle faire un chemin ra-

pide. Parlez-moi des monarchies absolues pour abréger le noviciat politique. Dans un gouvernement parlementaire, Ruy-Blas aurait eu besoin de faire ses preuves à la tribune, sur le champ de bataille, ou dans les négociations; mais, dans l'Espagne du XVIIe siècle, il lui suffit d'aimer la reine et de lui plaire. Marie de Neubourg est une femme étrangement passionnée, une reine qui se soucie bien peu du sort de ses sujets, car elle n'hésite pas à voir dans l'homme qu'elle aime l'étoffe d'un premier ministre. Comment arrive-t-elle à cette conviction? M. Hugo ne se donne pas la peine de nous l'apprendre. La reine se cache derrière une tapisserie pour écouter les paroles prononcées par Ruy-Blas dans le conseil; lorsqu'il est demeuré seul, lorsqu'il a chassé, en les flétrissant, les ministres qui se partageaient l'Espagne comme le butin d'une victoire, elle n'hésite pas à lui avouer qu'elle l'aime. Ainsi la passion a fait de Marie de Neubourg une reine infidèle à ses devoirs politiques; l'admiration de la reine pour son premier ministre efface de sa mémoire le serment qu'elle a fait à Charles II.

Il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître que la passion peut justifier la conduite de la reine; bien des catastrophes politiques n'ont eu d'autres causes que la faiblesse d'une femme. Mais pour qu'une femme, fût-elle reine, nous intéresse après sa défaite, il faut qu'elle soit sincèrement passionnée. Or, Marie qui, par amour, a méconnu ses devoirs de reine, qui a fait de l'homme qu'elle aime son premier ministre, et qui, par admiration, est devenue la maîtresse de son premier ministre, n'a plus que de la haine et du mépris pour lui dès qu'elle apprend qu'il a porté la livrée six mois auparavant. L'amour qui ne résiste pas à une pareille épreuve est un amour menteur, et n'a rien de poétique. Ou elle trouvait Ruy-Blas assez beau

pour l'aimer, et, dans ce cas, laquais ou grand d'Espagne, elle doit continuer de l'aimer ; ou elle était convaincue de son génie politique, et, dans ce cas, comment cesse-t-elle d'admirer Ruy-Blas parce qu'il a porté la livrée? Le personnage de Marie de Neubourg n'est donc pas conçu d'une façon plus naturelle que don Salluste et Ruy-Blas.

Don César de Bazan, dont le nom et les titres sont donnés à Ruy-Blas par don Salluste, a le malheur de ressembler au type le plus populaire des théâtres de boulevard. Il est taillé sur le patron de Robert-Macaire, et paraît prendre à tâche d'exagérer le modèle qu'il copie. Il se vautre dans la fange, il s'avilit, il se dénonce au mépris public, comme s'il craignait d'être confondu avec les honnêtes gens. Il fait d'incroyables efforts pour appeler le rire sur les lèvres, pour égayer l'auditoire; mais ses railleries grossières sur les hommes qu'il a tués et dépouillés, sur les grands seigneurs dont il porte le manteau et le pourpoint, sur les évêques dont il a dérobé la bourse, n'excitent que le dégoût et ne déridents personne. Un tel personnage égaierait peut-être le bagne ou la geôle; mais je ne crois pas qu'il se rencontre parmi les spectateurs un seul homme capable de le comprendre et de l'applaudir. Tuer, piller, se réjouir, se glorifier du meurtre et du vol, n'a jamais été, ne sera jamais le moyen de plaire à une assemblée venue pour assister au développement des passions humaines. Or, tout le mérite de don César se réduit à exposer magistralement la morale que nous avons quelquefois entendue à la cour d'assises. Il fait la poétique du meurtre et du pillage, comme il établirait les lois de la tragédie ou de l'épopée. Il prend une à une toutes les facultés qui honorent la personne humaine pour les souiller, pour les couvrir de boue. Il traite son

cœur et son intelligence comme des haillons peuplés de vermine, et célèbre la débauche et la gourmandise comme s'il craignait de ressembler encore à quelque chose d'humain. A chaque verre qu'il vide, à chaque morceau qu'il avale, il prend soin de nous dire qu'il compte sur sa gloutonnerie pour s'abrutir et se faire l'égal du pourceau. Il faut que le goût de l'antithèse soit enraciné bien profondément dans la pensée de M. Hugo, pour qu'un tel personnage lui ait paru digne de la poésie dramatique. L'amour de Ruy-Blas et de Marie de Neubourg n'avait pas besoin pour ressortir d'un tel repoussoir.

Don Guritan paraît avoir la même destination que don César ; il partage avec lui l'emploi de gracieux. Heureusement il n'est que ridicule. Il est impossible de voir en lui autre chose qu'une caricature grossièrement dessinée, mais du moins il n'est qu'ennuyeux à force de vulgarité. C'est une de ces figures qui traînent depuis longtemps sur les tréteaux forains et qui ont le privilége d'égayer les marmots et les nourrices. Il faut plaindre l'auteur qui, pour accomplir la fusion du sérieux et du comique, se croit obligé de présenter sur la scène des personnages pareils à don Guritan. Contre une telle bévue, il n'y a rien à dire. Le blâme hésite, la colère balbutie ; on se résigne à la pitié.

Étant donnés les personnages que nous venons d'analyser, il était difficile que M. Hugo construisît une fable acceptable ; et en effet, depuis qu'il écrit pour le théâtre, il ne lui est jamais arrivé d'inventer un poëme dramatique qui blesse aussi cruellement le goût et le bon sens. *Hernani*, *Marion Delorme* et *le Roi s'amuse* ne sont que des odes dialoguées ; mais du moins le mérite lyrique de ces ouvrages nous rappelle à chaque instant que nous écoutons un poëte. Si les personnages ne vivent pas, ils parlent une

langue pleine de grandeur et d'énergie. *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo* ne sont que des mélodrames où la pompe du spectacle remplace perpétuellement le développement des passions ; mais une fois résigné à nous contenter du plaisir des yeux, tout en nous affligeant de la vulgarité de ces ouvrages, nous ne pouvons contester l'habileté matérielle que l'auteur a déployée. Dans *Ruy-Blas*, nous ne retrouvons ni le mérite lyrique d'*Hernani*, de *Marion Delorme* et du *Roi s'amuse*, ni le mérite mélodramatique de *Lucrèce Borgia*, de *Marie Tudor* et d'*Angelo*. Toute la pièce n'est qu'un puéril entassement de scènes impossibles. Il semble que l'auteur se soit proposé de prendre la mesure de la patience publique. Il est vrai qu'il n'a pas abordé cette épreuve avec une entière franchise, car l'auditoire de la première représentation n'était pas composé au hasard. Pour être admis à l'inauguration du Théâtre de la Renaissance, il a fallu produire des certificats de moralité, d'orthodoxie ou de tolérance littéraire. C'est, à mon avis, un calcul très-maladroit. Puisque M. Hugo, en écrivant *Ruy-Blas*, était résolu à montrer que la rime peut se passer de bon sens, il devait ouvrir à la foule les portes du théâtre et ne pas escamoter furtivement des applaudissements que la foule ne confirmera pas. L'auditoire de la première représentation a fait preuve, nous l'avouons, d'une rare longanimité. Il a écouté sans murmurer une pièce qui ne relève ni de la réalité historique, ni de la réalité humaine, ni de la poésie lyrique, ni du mélodrame, dont les acteurs se traitent mutuellement comme autant de pantins incapables de sentir et de penser. Mais cette longanimité, nous l'espérons, ne sera pas imitée par la foule ; car, si *Ruy-Blas* était applaudi, il faudrait proclamer la ruine de la poésie dramatique.

Chacun des actes de cette pièce, que nous ne savons de quel nom appeler, se compose de scènes imposibles. Au premier acte, nous avons le contrat passé entre don Salluste et Ruy-Blas et l'embarquement de don César de Bazan. Si Ruy-Blas était autre chose qu'un pantin, il est évident qu'il n'accepterait pas le nom et les titres de don César, qu'il n'écrirait aucun des deux billets que lui dicte don Salluste. Or, s'il refusait d'écrire ces deux billets, la pièce s'arrêterait. M. Hugo a donc passé outre sans hésiter. Des obstacles si mesquins ne sont pas faits pour ébranler sa volonté. Il avait besoin de ces deux billets pour construire sa pièce, et, pour les obtenir, il n'a pas craint de violer les plus simples notions du bon sens.

Le second acte est consacré tout entier à la peinture de la cour d'Espagne. Cette peinture, qui devait être sérieuse, dont Schiller a tiré un si beau parti dans *Don Carlos*, est devenue, sous la plume de M. Hugo, une caricature puérile. Dans la pièce de Schiller, Élisabeth de Valois demande à voir sa fille, et la grande-maîtresse de la cour, la duchesse d'Olivarès, lui répond que l'heure d'embrasser sa fille n'a pas encore sonné. Au second acte de *Ruy-Blas*, Marie de Neubourg veut se mettre à la fenêtre pour voir une fille qu'elle ne connaît pas, qui chante en passant, et la grande-maîtresse lui rappelle que l'étiquette lui défend de se mettre à la fenêtre. La reine, pour se distraire de son ennui, demande à goûter, et la grande-maîtresse lui répond que l'heure de son dîner n'est pas encore venue. Est-il possible de pousser plus loin la passion de la puérilité? La reine reçoit une lettre de Charles II. Que contient cette lettre? Une ligne qui résume en douze syllabes tout ce que l'imagination peut rêver de plus ridicule et de plus niais: « Madame, il fait grand vent, et j'ai tué six loups. » Quelle que

soit la sévérité du jugement porté par les historiens sur Charles II, il est absurde de lui prêter une pareille lettre. Quel a pu être le dessein de M. Hugo en traçant ce billet inconcevable ? A-t-il voulu justifier l'infidélité de la reine en démontrant l'imbécillité du roi ? Si tel a été son dessein, nous croyons qu'il s'est trompé ; car une femme mariée à un homme capable d'écrire une telle lettre oublie trop facilement le serment qu'elle a prononcé. Pour choisir un amant, pour se donner à lui, elle n'a pas besoin d'être emportée par la passion. Son mari n'a rien d'humain ; pour l'oublier, elle n'a pas de lutte à soutenir. La dentelle ramassée sur le banc du parc, la blessure de Ruy-Blas et son évanouissement sont des ressorts tellement mesquins que je crois inutile de les discuter.

Le troisième acte est certainement le meilleur de la pièce ; c'est le seul qui rappelle les précédents ouvrages dramatiques de M. Hugo. La séance du conseil de Castille n'est qu'une bouffonnerie digne tout au plus des tréteaux de boulevard ; mais l'apostrophe de Ruy-Blas aux conseillers épouvantés est calquée habilement sur le discours de Saint-Vallier aux courtisans du Louvre, dans *le Roi s'amuse*. Quoique le discours de Saint-Vallier soit très-supérieur à l'apostrophe de Ruy-Blas, nous devons tenir compte à M. Hugo de ce dernier morceau ; il conviendrait cependant de l'abréger un peu. Il est évident que l'auteur attache une grande importance à cette apostrophe, et qu'il a voulu y déployer, comme dans le monologue de Charles-Quint, ce qu'il prend pour de la science politique. Cette fois-ci du moins il n'a pillé que lui-même, tandis que le monologue de Charles-Quint, si vanté par les amis de M. Hugo, appartient presque tout entier au *Fiesque* de Schiller. La scène où Marie de Neubourg avoue son amour

à Ruy-Blas n'est pas un seul instant passionnée ; c'est un échange de grands mots, de phrases inachevées, et rien de plus. Cette scène se trouve, d'ailleurs, dans tous les drames précédents de M. Hugo. Le cœur ne joue aucun rôle dans ce dialogue emphatique et sonore ; Marie de Neubourg et Ruy-Blas se divinisent mutuellement, échangent des prières, au lieu de s'adresser des paroles de tendresse, et n'émeuvent personne. Le retour inattendu de don Salluste affublé d'une livrée, les insultes qu'il prodigue à son ancien laquais, et l'étrange docilité de Ruy-Blas, ont excité dans l'auditoire un étonnement, un frisson d'indignation, où les amis de l'auteur verront sans doute une preuve de la puissance dramatique de M. Hugo. Pour notre part, nous n'hésitons pas à déclarer que cette scène est tout à la fois impossible et révoltante. Personne ne conçoit comment Ruy-Blas, premier ministre, aimé de la reine, tout puissant à la cour d'Espagne, se laisse insulter par don Salluste, venu sans armes, et qu'il peut égorger sans résistance. Si M. Hugo a cru obtenir un effet dramatique en faisant dire à Ruy-Blas par don Salluste : Il fait froid, fermez la fenêtre, ramassez mon mouchoir, il s'est trompé complétement. Pour obéir à ces ordres insultants, il faut plus que de la lâcheté, il faut de la folie. Pour châtier l'insolence de don Salluste, Ruy-Blas n'a pas même besoin de courage, il n'a besoin que de bon sens. S'il se défie de son bras, il est sûr de trouver un bras prêt à le venger. Ainsi ce troisième acte, le meilleur de la pièce, ne résiste pas à l'analyse. Ruy-Blas se résigne à l'avilissement, comme s'il avait hâte d'accomplir la vengeance méditée par don Salluste. Il quitte la cour où il devrait rester ; il écoute les ordres de son ancien maître, qu'il devrait chasser et livrer aux bâtons de ses laquais, ou poignarder de sa main, et il

va dans un faubourg de Madrid attendre que don Salluste dispose de lui selon son caprice. La mesure de l'absurde est comblée.

Le quatrième acte est le plus hardi défi que M. Hugo ait jamais adressé au bon sens et au goût de son auditoire. L'arrivée de don César par la cheminée, le pillage de la garde-robe et du buffet de Ruy-Blas, le dialogue de don César et de la duègne, sont dignes de Bobêche et de Galimafré, à la gaieté près ; car il nous est impossible de trouver dans ce quatrième acte autre chose qu'un cynisme révoltant. *Don Japhet d'Arménie* et *le Roman comique* comparés au quatrième acte de *Ruy-Blas*, sont des chefs-d'œuvre de décence et de délicatesse. Si M. Hugo a voulu surpasser Scarron en grossièreté, nous devons l'avertir qu'il a réussi au-delà de ses souhaits. Jamais Scarron n'a fait de la personne humaine ce que l'auteur de *Ruy-Blas* a fait de don César. Les acteurs forains, qui échangent entre eux des coups de latte et des soufflets, peuvent seuls donner une idée de cet incroyable intermède. Nous savons maintenant pourquoi M. Hugo refuse à la poésie grecque la connaissance du grotesque. Il n'y a rien en effet, dans les comédies d'Aristophane, qui puisse se comparer aux cyniques railleries prononcées par don César. Toutes les fois qu'Aristophane parodie la vie athénienne ou le polythéisme de la Grèce, il cache un conseil sous chacune de ses railleries. Mais il est impossible d'attribuer aucun sens aux quolibets de carrefour récités par don César. Il est donc vrai que la Grèce n'a pas connu le grotesque ; elle a été assez heureuse pour ne pas se complaire, comme l'auteur de *Ruy-Blas*, dans l'avilissement de la personne humaine.

Il est inutile de raconter comment don Salluste attire la

reine chez Ruy-Blas. Un des deux billets écrits dans le premier acte suffit à réaliser ce projet. Marie de Neubourg arrive chez son amant, seule, sans que personne la retienne ou l'arrête en chemin. Cette femme, qui tout-à-l'heure ne pouvait ni manger un fruit, ni se mettre à la fenêtre, traverse librement les salles de son palais, et les rues de Madrid. Elle vient au rendez-vous que Ruy-Blas lui a donné avant de lui déclarer son amour. Don Salluste paraît, et sa vengeance est consommée. Telle est du moins la pensée de M. Hugo, car il semble naturel à l'auteur de cet inconcevable ouvrage que Ruy-Blas se laisse effrayer par la présence de don Salluste, au point d'avouer à la reine qu'il a été laquais, quand il peut, quand il doit le poignarder pour sauver l'honneur de la reine et conserver son amour. Ici l'horreur le dispute à l'absurde. Don Salluste menace Marie de Neubourg de la déshonorer aux yeux de toute l'Europe, si elle refuse de signer son divorce avec Charles II, et de fuir en Portugal avec Ruy-Blas. La reine va signer, quand Ruy-Blas l'arrête en lui montrant sous son manteau ducal sa livrée de laquais. Pour hâter la vengeance de son ancien maître, il a eu soin de se munir de cette pièce de conviction ; il est impossible de se montrer plus complaisant. Ruy-Blas se souvient enfin qu'il doit sauver l'honneur de la reine, et se décide à tuer don Salluste. Par une fausse sortie très-adroitement conçue, il dérobe l'épée de son adversaire, qui a la bonhomie de ne pas se tenir sur ses gardes, comme s'il venait d'accomplir une action inoffensive et toute naturelle, et don Salluste désarmé trouve enfin le châtiment qu'il aurait dû recevoir au troisième acte. Rassuré désormais sur le sort de la reine, après avoir vainement essayé d'obtenir son pardon, Ruy-Blas s'empoisonne, et la reine, qui tout-à-l'heure l'acca-

blait de son mépris, dépose un baiser sur ses lèvres mourantes.

Voilà pourtant ce que M. Hugo ne craint pas d'appeler du nom de poëme dramatique. Nous sommes malheureusement forcé d'avouer qu'il se rencontre aujourd'hui des esprits assez peu éclairés pour nier la valeur dramatique de cette pièce, sans se croire dispensés d'en affirmer la valeur poétique. Pour les esprits dont nous parlons, *Ruy-Blas* est une pièce absurde ; ils en conviennent volontiers. Mais ce qu'ils condamnent comme drame, ils l'approuvent, ils l'admirent, ils le vantent comme poëme. Je conçois très-bien cette distinction lorsqu'il s'agit d'*Hernani*, de *Marion Delorme*, du *Roi s'amuse*; j'accorderai la valeur poétique de ces ouvrages, pourvu qu'il ne soit question ni d'ordonnance, ni d'unité. Il est facile de trouver dans ces ouvrages, sinon des poëmes sagement conçus, habilement composés, du moins de très-beaux morceaux poétiques. On ne peut contester le mérite lyrique de ces fables dialoguées, injustement appelées drames. Mais il y a un abîme entre le style d'*Hernani* et le style de *Ruy-Blas*. Non-seulement le souffle lyrique d'*Hernani* n'anime aucun des personnages de *Ruy-Blas*, si ce n'est peut-être le laquais premier ministre; mais la langue de *Ruy-Blas* n'est plus la langue d'*Hernani*. L'auteur fouille dans le vocabulaire comme dans la roue d'une loterie. Les mots ne lui coûtent rien, et il les entasse avec une profusion sans exemple. Il fait de la verbosité la première loi du style. Il réduit à néant l'analogie des images, qu'il avait si heureusement respectée dans ses premiers ouvrages dramatiques. Il fait dire à Ruy-Blas, lorsqu'il gourmande le conseil de Castille, que le globe impérial de Charles-Quint est un soleil. Un soleil, je le veux bien ; ce n'est pas trop *de la droite pro-*

fonde de Charles-Quint pour tenir un soleil. Puis tout-à-coup le soleil devient lune, et cette lune se laisse échancrer par l'aurore des nations jalouses de la gloire espagnole. M. Hugo sait pourtant que la lune n'est pas de la même famille que le soleil, car c'est lui qui a nommé Virgile la lune d'Homère. Aurait-il vu dans Philippe II la lune de Charles-Quint ? Mais lors même que nous accepterions cette comparaison, nous ne pourrions consentir à la métamorphose exprimée par Ruy-Blas. L'amant de Marie de Neubourg veut-il peindre la profondeur de sa passion pour la reine ? il se donne pour un ver de terre amoureux d'une étoile. Jamais Scudéry ni La Calprenède n'ont inventé une comparaison plus ambitieusement ridicule. La correction grammaticale n'est pas plus respectée que l'analogie des images. M. Hugo, agenouillé devant la toute-puissance de la rime, traite la langue en pays conquis. Il fait exécuter, je l'avoue, à l'idiome que nous parlons des manœuvres qui peuvent passer pour de véritables tours de force ; mais la langue, en sortant de ses mains, ressemble aux enfants qu'un saltimbanque impitoyable dresse à coups de bâton aux tours de souplesse. Les ligaments finissent par se prêter aux mouvements les plus contraires ; le corps, en s'assouplissant, perd sa forme et sa beauté. La langue n'accomplit pas impunément les manœuvres que lui commande l'auteur de *Ruy-Blas*. Elle rivalise de souplesse avec Mazurier, mais elle a tout juste autant de grâce que lui. La versification, telle que la pratique aujourd'hui M. Hugo, n'est plus un art, mais un métier. Il ne s'agit plus pour lui de dompter la langue, mais de la rouer si elle refuse de plier.

Une fois résolu à bâtonner la syntaxe, comment l'auteur de *Ruy-Blas* conserverait-il quelque respect pour l'idéal ?

Jusqu'à présent, dans ses écarts les plus malheureux, il avait compris la nécessité d'idéaliser les sentiments et les paroles de ses personnages. En écrivant *Ruy-Blas*, il a traité l'idéal avec le même dédain que la langue ; car je ne puis consentir à prendre pour l'expression idéale de la passion le couplet où Ruy-Blas se donne pour un ver de terre amoureux d'une étoile. Or, dès que l'idéal disparaît, la poésie s'évanouit.

La valeur poétique et la valeur dramatique de *Ruy-Blas* sont donc à peu près sur la même ligne. Sans doute on reconnaît, dans la versification de *Ruy-Blas*, un homme habitué à manier la langue, initié à toutes les ruses de la rime ; mais il est impossible de ne pas déplorer l'incroyable usage que M. Hugo fait de son habileté. J'aimerais mieux cent fois un poëte moins familiarisé avec les difficultés de la versification ; car il trouverait dans la langue une résistance salutaire, et ne soumettrait pas sa pensée à l'attraction magnétique de la rime. M. Hugo, décidé à ne tenir aucun compte de la syntaxe ni de l'idéal, dit si facilement tout ce qu'il veut, qu'il n'a pas le temps de vouloir, et qu'il prend le cliquetis de ses rimes pour le bruit de sa pensée.

Il y a trois ans, lorsque nous parlions d'*Angelo* et que nous reprochions à M. Hugo de substituer la pompe du spectacle au développement des passions, nous ne pensions pas qu'il pût si rapidement faire d'*Angelo* un ouvrage presque humain. Ruy-Blas nous oblige à voir dans Tisbe, dans Catarina, des prodiges de vérité ; car ces deux femmes sont assurément plus près de la famille humaine que Ruy-Blas et don César. Comment le poëte, sur qui la France de la Restauration avait fondé de si magnifiques espérances, est-il arrivé si vite à démentir ses promesses ?

Comment, après nous avoir donné les *Feuilles d'Automne* et *Marion Delorme*, a-t-il oublié une à une toutes les facultés dont se compose la conscience humaine? Comment est-il descendu jusqu'à confondre l'homme et la chose, la vie et la pierre, le cœur et l'étoffe? Ne faut-il pas chercher dans l'isolement la solution de ce problème? M. Hugo a connu la gloire de trop bonne heure. Il s'est enivré d'applaudissements à l'âge où les poëtes les plus illustres tâtonnaient encore dans l'obscurité. Il s'est vu fêté, admiré, avant d'avoir mesuré le danger de la louange; et lorsque des voix sévères se sont élevées pour lui signaler l'abîme où il allait tomber, il a fermé son oreille aux remontrances, aux conseils. Il s'est enfermé dans l'adoration de lui-même comme dans une citadelle. Il a nommé sincères toutes les paroles qui exprimaient pour lui une admiration sans bornes; il a nommé méchantes toutes les paroles qui signifiaient le doute et la défiance. Les préfaces où il raconte la marche de sa pensée, comme Jules César racontait ses campagnes, en parlant de lui-même à la troisième personne, sont là pour attester l'isolement dont nous parlons. M. Hugo consentait à écouter le bruit de la foule quand la foule n'avait pour lui qu'une louange unanime, ou que du moins le bruit de la louange étouffait le bruit des sifflets et des railleries. Mais quand la foule s'est mise à douter de lui, à discuter la grandeur et la portée de son génie, à lui demander compte de ses promesses, à l'interroger sur ses projets, il n'a pu voir sans colère cette défiance et cette curiosité. Pour échapper aux questions indiscrètes, il s'est réfugié dans la solitude. A l'abri des regards indiscrets, libre de s'admirer, de s'adorer à toute heure, il est arrivé, en peu d'années, à l'oubli complet de tout ce qui n'est pas lui-même. Or, la résistance n'est pas

moins nécessaire au développement de la pensée que le choc des corps au développement de la force musculaire. Le bras qui n'a jamais de poids à soulever s'énerve bien vite ; l'intelligence qui ne rencontre jamais la contradiction sur sa route perd sa vigueur avec la même rapidité. Privée de toutes les chances de renouvellement qu'elle trouverait dans la discussion, elle n'a plus d'autre plaisir, d'autre but que l'adoration de soi-même. En suivant cette pente fatale, M. Hugo ne pouvait manquer d'arriver à cette religion égoïste, et, en effet, nous savons par les *Voix intérieures* comment il se console des conseils sévères qu'il appelle les cris de l'envie. Il affirme et il chante sa divinité : il célèbre son génie tout puissant dans des hymnes où la rage se cache sous le masque du mépris.

De cette piété constante envers soi-même, de cet orgueil démesuré à la folie il n'y a qu'un pas, et ce pas, M. Hugo vient de le franchir en écrivant *Ruy-Blas*. Désormais M. Hugo ne relève plus de la critique littéraire, car la critique n'a plus de conseils à lui donner. Il y a quelques années, il se plaisait à créer des monstres comme s'il eût craint, en copiant les modèles qu'il avait sous les yeux, d'être accusé de stérilité ; aujourd'hui, nous en avons l'assurance, il est arrivé à ne plus même savoir si les personnages nés de sa fantaisie appartiennent ou n'appartiennent pas à la famille humaine. Il n'y a plus pour lui ni types vrais, ni types monstrueux. Tout ce qu'il écrit est plein de sagesse, toutes les antithèses qu'il baptise d'un nom humain sont des hommes. Son intelligence n'est plus qu'un chaos ténébreux, où s'agitent pêle-mêle des mots dont il a oublié la valeur. Nous sommes certain que notre conviction sera partagée par tous les hommes sérieux. M. Hugo s'est enfermé dans un dilemme impitoyable : ou *Ruy-Blas* est une

gageure contre le bon sens, ou c'est un acte de folie. Si c'est une gageure, nous nous récusons, car la critique littéraire n'est pas appelée à juger de telles parties.

1838.

LA PRÉFACE DE RUY-BLAS.

M. Hugo, fidèle à ses habitudes littéraires, veut bien nous expliquer le sens historique et philosophique de *Ruy-Blas;* nous devons le remercier de cette généreuse condescendance. Car le sens de *Ruy-Blas* était demeuré impénétrable pour nous comme pour bien d'autres. La préface que M. Hugo vient de publier, est si pleine de révélations et d'enseignements, elle contient des idées si neuves et si bien dites, qu'il nous semble utile d'énumérer et d'apprécier chacune de ces idées. Si quelques-uns des préceptes énoncés par l'auteur sont aussi vieux que la littérature dramatique, ils ont du moins le mérite de condamner M. Hugo plus sévèrement que la critique la plus hardie et la plus franche, et à ce titre ils doivent être signalés à l'attention publique. Quant aux théories philosophiques et historiques exposées à propos de *Ruy-Blas*, s'il nous est impossible de les accepter, si nous sommes forcé d'en proclamer le néant, nous reconnaissons volontiers qu'elles ont l'avantage de prêter un sens aux caractères que nous n'avons pas compris, aux scènes qui nous ont étonné ou révolté, mais qui n'ont pas un seul instant obtenu notre approbation ou notre sympathie.

M. Hugo commence par diviser son auditoire en trois classes : les femmes, les penseurs, la foule. Les femmes veulent des passions, les penseurs des caractères, la foule de l'action. De là trois formes de poésie dramatique : la passion sans caractères et sans action, ou la tragédie, les caractères sans passion et sans action, ou la comédie, et l'action sans caractères et sans passion, ou le mélodrame. Quoique la tragédie et la comédie ne soient pas exactement conformes à la définition qu'en donne M. Hugo, quoique les bonnes tragédies et les bonnes comédies ne puissent se passer d'action, nous voulons bien accepter comme vrais, comme littéralement exacts, les termes de ces trois définitions. Ces termes une fois acceptés, que le public décide à quelle forme dramatique appartiennent les pièces de M. Hugo. A-t-il écrit, depuis onze ans, une comédie ou une tragédie? S'est-il jamais proposé la peinture des passions ou le développement des caractères? Il est impossible de poser la question plus nettement que ne le fait M. Hugo ; il nous semble également impossible qu'une seule et même réponse ne sorte pas de toutes les bouches. Tout en reconnaissant le mérite poétique de *Cromwell*, de *Marion Delorme*, d'*Hernani* et du *Roi s'amuse*, nous ne pouvons croire que les femmes ou les penseurs, que M. Hugo prend pour juges et dont nous proclamons avec lui la compétence, trouvent dans aucun de ces ouvrages la peinture des passions ou le développement des caractères, c'est-à-dire, selon les termes de M. Hugo, une tragédie ou une comédie. Ces quatre poëmes, injustement appelés drames, ne sont que des odes dialoguées. Il n'y a là-dessus qu'un avis que nous enregistrons, que nous formulons sous la dictée de l'opinion publique. Quant aux trois pièces en prose qui sont venues après ces odes dialoguées, elles sont

jugées depuis longtemps avec la même unanimité. *Lucrèce Borgia*, *Marie Tudor* et *Angelo* sont de purs mélodrames, et encore devons-nous ajouter, pour être vrai, que ces mélodrames relèvent du spectacle bien plus que de l'action. Ainsi, d'après la triple théorie exposée par M. Hugo, le poëte qui a débuté par *Cromwell* et qui vient d'écrire *Ruy-Blas*, ne s'adresse ni aux femmes, ni aux penseurs, et ne satisfait, n'amuse que les yeux de la foule. Il est étranger à la peinture des passions, au développement des caractères, et lorsqu'il lui arrive d'inventer une action dramatique, il fait au plaisir des yeux une part si grande, si importante, il viole si souvent les lois de la vraisemblance, il jette si hardiment sur la scène des hommes qui n'ont de commun avec nous que le nom, il obéit si aveuglément à la fantaisie, et il traite avec tant de dédain, tant de mépris le cœur et l'intelligence de la foule, que ses mélodrames sont plutôt des spectacles que des actions dramatiques.

Depuis la préface de *Cromwell* jusqu'à la préface de *Ruy-Blas*, M. Hugo a souvent exposé la théorie du drame tel qu'il prétend le réaliser, tel qu'il croit peut-être nous l'avoir montré; mais jamais il n'a formulé les principes de cette théorie avec tant d'évidence et de précision, jamais il ne s'est condamné lui-même avec tant de franchise et de sévérité. Ni les femmes, ni les penseurs, ni la foule n'appelleront de l'arrêt qu'il vient de prononcer. Toutes les classes d'auditeurs et de lecteurs se réuniront pour applaudir aux principes qu'il a posés, aux conséquences qui découlent naturellement de ces principes, sans le secours d'aucun commentaire; les prémisses une fois acceptées, un enfant se chargerait de tirer la conclusion. Sauf quelques légères modifications que nous avons indiquées, la critique ne peut qu'approuver les théories de M. Hugo; mais, à

compter de ce jour, depuis cette préface lumineuse, l'auteur de *Ruy-Blas* a perdu le droit de gourmander la critique et de lui reprocher son injustice. Personne ne voudra plus écouter ses plaintes ni ses invectives; il aura beau accuser tout haut, sous toutes les formes, dans ses odes et dans ses préfaces, la jalousie de ses juges, ses paroles seront comme non avenues; car tout le monde se souviendra qu'il a prononcé contre lui-même l'arrêt le plus juste et le mieux motivé. Comment croire à la jalousie de la critique, lorsque la critique proclame en toute occasion les principes posés par M. Hugo dans la préface de *Ruy-Blas?* Comment ajouter foi à la méchanceté des juges, qui rédigent leurs sentences d'après les lois que M. Hugo a lui-même formulées si nettement? Quand la préface de *Ruy-Blas* ne servirait qu'à réduire sa colère au silence, quand la critique et le public n'auraient pas d'autre espérance à concevoir, nous devrions encore adresser à M. Hugo des remerciements sincères. Car il est pénible de voir la loyauté souillée du nom d'injustice, la franchise travestie en jalousie; et la critique est désormais à l'abri de ces imputations.

Mais la préface de *Ruy-Blas* ne se borne pas à exposer la théorie de la poésie dramatique; M. Hugo ne pouvait se contenter de répéter sous une forme nouvelle ce qu'il a déjà dit souvent. Il a cru devoir apprécier l'état des monarchies défaillantes en général, et en particulier l'état de la monarchie espagnole dans les dernières années du XVIIe siècle, d'après les principes d'une science née d'hier, et qui jusqu'à présent n'a pas enseigné grand'chose à ceux qui ont pris la peine de l'étudier, d'après la philosophie de l'histoire. Cette science, qui occuperait certainement un rang honorable parmi les connaissances humaines si

elle se bornait à pénétrer les causes des événements, à les rattacher aux passions et aux pensées des hommes éminents, est devenue depuis quelques années un enfantillage digne de pitié. Ramenée à sa plus simple expression, elle ne signifie guère autre chose que l'affirmation du passé. Elle proclame et démontre la nécessité des faits accomplis, et ressemble volontiers aux bergers qui attendent la fin de la journée, pour dire s'il doit tomber de la pluie à midi. M. Hugo, animé du désir d'agrandir sinon la valeur réelle, du moins la valeur apparente de son œuvre, n'a rien trouvé de mieux que la philosophie de l'histoire pour expliquer le sens de *Ruy-Blas*. Il a donc découvert et il nous annonce qu'au moment où les monarchies sont près de s'écrouler, la noblesse se dissout, et qu'en se dissolvant elle se divise. Une pareille découverte vaut, à coup sûr, la peine d'être proclamée à son de trompe ; et M. Hugo n'y manque pas. La noblesse se divise en deux classes ; l'une, la moins pure et la plus rusée, demeure à la cour et s'enrichit ; l'autre, la plus loyale et la plus brave, met le feu aux quatre coins de son bien, et se trouve ruinée avant la monarchie. Oubliée de tous, excepté de ses créanciers, et ici nous empruntons les expressions de M. Hugo, elle est réduite à vivre comme les bohémiens. Elle ne fait plus rosser le guet par ses gens, mais par les camarades vagabonds qu'elle s'est donnés. M. Hugo trouve dans cette division de la noblesse l'occasion de satisfaire son goût pour l'antithèse et l'accumulation. Il entasse les épithètes et verse sur le papier une kyrielle de mots, souvent étonnés de se trouver ensemble. Certes, pour dissoudre la noblesse au moment où la monarchie va s'écrouler, pour conclure de la dissolution la division, il était inutile d'invoquer la philosophie de l'histoire. Mais cette science a pour M. Hugo des charmes si

puissants, qu'il lui demande conseil pour caractériser le peuple avec autant de précision que la noblesse. Il découvre, toujours grâce à la philosophie de l'histoire, que le peuple, dès qu'il voit l'agonie de la monarchie et la division de la noblesse, conçoit des espérances de plus en plus hardies et forme des projets pleins de grandeur. A la bonne heure! voilà parler. Ni Thucydide, ni Tacite, ni Hérodote, ni Salluste, étrangers, nous le savons, à la philosophie de l'histoire, n'auraient fait une pareille découverte. Vraiment, le peuple s'enhardit et se relève à mesure que la royauté chancelle et que la noblesse se dégrade? Voilà un fait d'une haute importance, une idée lumineuse, qui vaut la peine d'être enregistrée. Les membres de l'aréopage, du sénat romain et de la constituante, auraient payé au poids de l'or la possession de cette idée. Quelle transformation dans leurs travaux, quelle maturité dans leurs délibérations, s'ils eussent deviné, avec le secours de la philosophie de l'histoire, le théorème que M. Hugo formule si nettement: règle générale, toutes les fois que la noblesse s'avilit, le peuple ne manque pas de la mépriser et de s'enhardir. Je ne connais rien de comparable au théorème de M. Hugo, si ce n'est M. Jourdain découvrant qu'il fait de la prose toutes les fois qu'il dit bonjour à ses amis. La belle chose, mon Dieu, que la philosophie de l'histoire!

M. Hugo ne saurait s'arrêter en si beau chemin; il poursuit ses explorations scientifiques avec une rare persévérance, et ses efforts sont dignement récompensés. Il découvre que la reine est placée au-dessus du peuple et de la noblesse, et que le peuple tourne vers la reine des regards pleins d'espérance, pour deux raisons très-graves et qu'il ne faut pas négliger de mentionner : parce qu'elle est reine et parce qu'elle est femme, c'est-à-dire parce qu'elle est

puissante et disposée à la pitié. Or, si l'histoire de toutes les monarchies nous révèle ces vérités si vraies, trop vraies peut-être, parce qu'elles amènent le sourire sur les lèvres, est-il facile, à l'aide de ces vérités, d'expliquer l'état de la monarchie espagnole dans les dernières années du XVIIe siècle. Il y avait alors à Madrid comme dans toutes les monarchies, un peuple, une noblesse, une reine, c'est-à-dire Marie de Neubourg, et trois types représentés par don Salluste, don César de Bazan et Ruy-Blas. Rendons grâces à la philosophie de l'histoire qui explique si nettement, si clairement un problème qui nous semblait insoluble. Nous sommes maintenant en pleine lumière. Non-seulement nous comprenons les faits et les personnages, mais nous savons, de science certaine, en vertu de quelle idée conçue dès longtemps par la Divinité, ces faits se sont accomplis, pour l'achèvement de quel dessein ces personnages se sont mis en mouvement. En un mot, nous possédons la raison des choses. Voilà, dit M. Hugo, ce que révèlerait la philosophie de l'histoire aux esprits attentifs, si le drame qui se nomme *Ruy-Blas* méritait d'être étudié avec un tel flambeau. Oui, sans doute, *Ruy-Blas* est pleinement digne d'une telle étude, et nous sommes récompensé au-delà de notre espérance. Nous savons sur le bout du doigt l'histoire de toutes les monarchies, nous tenons une clé qui ouvre toutes les portes. N'est-ce pas là un admirable salaire ?

Mais, comme le dit M. Hugo avec une modestie charmante, en demandant grâce pour cette ambitieuse comparaison, une idée est comme une montagne et présente plusieurs aspects, selon le point de vue où l'on se place. Le Mont-Blanc vu de la Croix-de-Fléchères n'est pas le Mont-Blanc vu de Sallenches, et pourtant c'est toujours le Mont-Blanc.

Il en est ainsi de *Ruy-Blas*; placez-vous, pour juger cette œuvre, au point de vue philosophique, historique ou littéraire, et vous y trouverez des mérites différents, des significations diverses. Nous devons remercier M. Hugo de s'en tenir au Mont-Blanc pour caractériser *Ruy-Blas*; après l'avoir vu se comparer au Jupiter olympien de Phidias, nous aurions consenti sans répugnance et sans étonnement à voir *Ruy-Blas* comparé au Chimboraçao. Voyons ce que signifie *Ruy-Blas* vu de la Croix-de-Fléchères ou de Sallenches. Nous avouons ne pas comprendre la distinction établie par M. Hugo entre le sens humain et le sens philosophique de son œuvre, et nous inclinons à penser qu'il a créé cette distinction comme tant d'autres, par amour du vocabulaire, pour le seul plaisir de manier un plus grand nombre de mots. Nous comprenons très-bien en quoi l'histoire de la science des faits accomplis diffère de la philosophie ou de la science des idées générales; mais nous sommes encore à deviner en quoi consiste la science de l'humanité, abstraction faite de l'histoire et de la philosophie. Nous sommes donc forcé, à notre grand regret, de nous en tenir aux significations littéraires de *Ruy-Blas*. Il y a, qu'on le sache bien et qu'on ne l'oublie pas, il y a dans *Ruy-Blas*, c'est M. Hugo qui nous le dit, un drame, une comédie et une tragédie, ni plus ni moins. Cette révélation inattendue a de quoi nous confondre. Dans notre candeur et notre ignorance nous cherchions le sens de cet ouvrage, et nous avions peine à croire qu'il fût possible d'y trouver les éléments d'un poëme dramatique. M. Hugo veut bien nous apprendre que nous y trouverons, à notre gré, un drame, une comédie ou une tragédie. Pour arriver à cette triple découverte, pour se donner cette triple joie, il suffira d'épeler attentivement une phrase qui ne se trouve dans aucune

poétique, une phrase qui eût fort étonné Sophocle ou Shakspeare, Calderon ou Molière, mais qui contient la démonstration complète de la pensée de M. Hugo. Nous transcrivons cette phrase sans y changer un mot : le drame noue, la comédie brouille, la tragédie tranche. Qu'on vienne, après avoir lu cette phrase, nous parler des faiseurs de poétiques et des poëtes qui ont écrit sur l'art après l'avoir pratiqué ! Ni Aristote, ni Corneille, ni Racine, ni Molière, ni Goëthe, ni Schiller, n'ont entrevu la nature intime du drame, de la comédie et de la tragédie. Molière, en écrivant *le Misanthrope* et *les Femmes savantes*, était bien loin de penser que le but de la comédie fût d'embrouiller; Corneille, en écrivant *Cinna*, ne se croyait pas dispensé de nouer l'action de son poëme ; Schiller, en écrivant *Wallenstein* et *Guillame Tell*, s'imposait la tâche de dénouer l'action qu'il avait nouée. Mais personne ne sera supris de l'ignorance des hommes que nous venons de nommer, après avoir lu dans la préface de *Ruy-Blas* que le drame, forme suprême et dernière de la poésie dramatique, embrasse, enserre et féconde les deux formes qui l'ont précédé, la tragédie et la comédie. Ni la Grèce de Périclès et de Phidias, ni la France du XVIIe siècle ne pouvaient entrevoir cette importante vérité. Quant à Shakspeare et Calderon, Schiller et Goëthe, ils n'étaient pas, comme M. Hugo, habitués à généraliser leurs idées, à les résumer sous une forme axiomatique, et s'ils ont pressenti cette vérité, ils n'ont pas eu la gloire de la promulguer. Reprenons cette phrase qui domine de bien haut toutes les préfaces où Corneille discute le mérite de ses ouvrages, se condamne ou s'approuve avec une modestie si franche, une fierté si vraie, et voyons comment M. Hugo expose et démontre sa découverte. Don Salluste noue la pièce, car sans lui la pièce

ne serait pas, car la pièce tout entière repose sur la vengeance de don Salluste; donc don Salluste est un drame. Don César de Bazan embrouille la pièce; car au moment où l'action est engagée, au moment où la reine d'Espagne vient de faire à Ruy-Blas, l'aveu de son amour, don César paraît sans être attendu par personne. Il essaie de distraire le parterre; il entasse quolibets sur quolibets; il joue dans la pièce le rôle d'intermède; il embrouille l'action en la suspendant; donc don César est une comédie. Enfin, Ruy-Blas tranche, car il montre à la reine sa livrée de laquais sous son manteau ducal, et s'empoisonne après avoir vainement imploré le pardon de sa maîtresse; donc Ruy-Blas est une tragédie. Certes, il est impossible de ne pas fléchir le genou devant ces trois enthymèmes victorieux. Depuis le jour où Descartes écrivit: Je pense, donc j'existe, jamais la logique ne s'est montrée si puissante. Comment ne pas se rendre à cette démonstration? Shakspeare, dit M. Hugo, donne la main gauche à Corneille et la main droite à Molière. L'auteur de *Ruy-Blas* serait naturellement appelé à prendre la place de Shakspeare, s'il n'était pas lui-même Shakspeare, Corneille et Molière. Il ne pousse pas plus loin ses explications littéraires, et se contente d'ajouter que *Ruy-Blas* est parent d'*Hernani* au point de vue historique, mais à ce point de vue seulement, et qu'il nous offre le crépuscule de la maison d'Autriche en Espagne, comme *Hernani* nous en avait offert l'aurore.

La note placée après la pièce n'est pas moins instructive que la préface, et nous croyons qu'elle la complète dignement. « Il est bien entendu, dit M. Hugo, que, dans *Ruy-Blas* comme dans tous les ouvrages précédents de l'auteur, tous les détails d'érudition sont scrupuleusement exacts. Tout ce qui concerne le costume, les ameublements, les

finances, est puisé aux sources les plus authentiques. » *Il est bien entendu* est à mes yeux d'une valeur inestimable ; il est impossible de se décerner un brevet d'érudition avec plus de modestie et de fierté. Il est bon que le mérite ait conscience de soi-même et n'hésite pas à se proclamer. M. Hugo n'a besoin du témoignage de personne pour démontrer ce qu'il vaut. Il connaît profondément la géographie, la politique et les finances de l'Espagne, et si vous en doutez, il vous le prouvera en affirmant qu'il les connaît. *Il est bien entendu* que son érudition n'a pas de bornes et défie toutes les critiques. Cependant, comme nous vivons dans un siècle sceptique, comme il pourrait se rencontrer parmi les lecteurs de *Ruy-Blas* un homme assez hardi pour ne pas croire M. Hugo sur parole, l'auteur pousse la condescendance jusqu'à choisir une preuve entre mille. En parlant des finances de l'Espagne, il a prononcé le mot d'*almojarifazgo;* eh bien! il quitte les hauteurs de son érudition pour nous expliquer le sens du mot *almojarifazgo. Almojarifazgo*, je vous le donne en mille, signifie l'impôt de 5 pour 100 sur les marchandises qui allaient de l'Espagne aux Indes. Parmi tous les financiers qui ont administré la fortune de l'Espagne depuis un demi-siècle, il n'y en a peut-être pas un qui connaisse le sens du mot *almojarifazgo*; mais il faut savoir que ce mot, d'une physionomie toute cabalistique, est demi-arabe, demi-espagnol. L'explication d'*almojarifazgo* démontre surabondamment le savoir philologique de M. Hugo. Il n'est plus permis désormais d'interroger l'auteur de *Ruy-Blas.* Il est bien entendu que M. Hugo est un homme encyclopédique. Tout ce qu'il dit est souverainement vrai, par cela seul qu'il le dit.

Après cette rapide esquisse des finances espagnoles,

l'auteur de *Ruy-Blas* s'occupe des acteurs qui ont joué sa pièce ; il épuise pour eux toutes les formes de la louange et les complimente avec autant d'élégance que de hardiesse. Il voit dans M. Féréol un homme qui n'a pas oublié que l'Espagne a eu des don Quichotte après le roman de Cervantes. C'est là, si je ne me trompe, un éloge délicat et habilement inventé. M. Saint-Firmin, chargé du rôle de don César, est un acteur irrésistiblement gai. Irrésistiblement est, à mon avis, de nature à contenter la vanité la plus exigeante, et j'espère que M. Saint-Firmin se tiendra pour récompensé au-delà de ses espérances. M. Alexandre Mauzin a compris toute la profondeur du personnage de don Salluste ; il a eu deux explosions, l'une au début, l'autre à la fin de la pièce. Or, ces deux explosions font de lui un acteur consommé. Dans le cinquième acte surtout, que M. Hugo intitule : le Tigre et le Lion, M. Mauzin n'a rien laissé à désirer. Mademoiselle Louise Beaudouin, qui, sous le nom d'Atala Beauchêne, n'avait jamais été qu'une actrice parfaitement insignifiante, devient sous la plume de M. Hugo... devinez ? Un ange. Beauté, grâce, tendresse, pathétique, sublime, rien ne manque à mademoiselle Beaudouin. Lorsqu'elle chantait des couplets mal rimés, elle n'était qu'une femme ; inspirée de M. Hugo, elle a changé de nature, des ailes d'ange sont venues s'attacher à ses épaules. Pour peu qu'elle joue un second rôle pareil à celui de Marie de Neubourg, elle s'envolera vers les régions éthérées, et la France n'aura plus qu'à la pleurer. Quant à M. Frédérick Lemaître, non-seulement il résume, pour les vieillards, Lekain et Garrick, et pour nous, contemporains, la science et l'inspiration de Talma ; mais la soirée du 8 novembre a été pour lui une véritable transfiguration. Ainsi, M. Frédérick est désormais fils de Dieu, et comme

Ruy-Blas est fils de M. Hugo, M. Hugo monte nécessairement au rang de Dieu le père, et s'appelle : Jehovah. Chantons en chœur : *Gloria in excelsis.*

M. Hugo, en louant les acteurs qui jouent *Ruy-Blas*, a voulu sans doute nous montrer comment il veut être loué; nous profiterions volontiers de la leçon, mais nous désespérons d'égaler jamais un tel modèle.

1838.

VI.

LITTÉRATURE ET PHILOSOPHIE MÊLÉES.

Il y a dans les nouveaux volumes de M. Hugo, trois parties bien distinctes, et qui méritent une égale attention, mais non pas une louange égale ; l'une, générale, théorique, qui traite du style et du caractère de l'art sous ses formes diverses : c'est la préface; la seconde se compose d'essais littéraires sur quelques noms illustres ; la troisième enfin, présente un ensemble de pensées détachées, écloses et recueillies dans l'espace de huit mois, dont la plupart se rapportent aux événements accomplis en France depuis le mois d'août 1830 jusqu'au mois d'avril 1831. Il convient, je crois, pour estimer la valeur générale du livre, d'examiner séparément chacune de ces trois parties.

La préface est, à mon avis, un des morceaux les plus remarquables que M. Hugo ait écrits depuis la préface de

Cromwell, qui souleva, il y a sept ans, une polémique si vive, si agile et si acharnée. Quelques-unes des questions traitées par l'auteur en 1827 sont revenues sous sa plume en 1834. Plusieurs se sont rétrécies en se spécialisant; d'autres, au contraire, se sont élargies et renouvelées ; mais, pareilles ou diverses, ces questions pouvaient prétendre légitimement à l'intérêt et à la curiosité, car la position littéraire de l'auteur n'est plus la même aujourd'hui qu'en 1827. Alors, on s'en souvient, il marchait hardiment à la conquête d'un monde encore inconnu. Il avait, pour se soutenir et s'animer, l'espérance fervente de quelques amis qui sympathisaient avec ses ambitions, et l'inimitié vigilante de ceux qui voulaient garrotter la langue et la poésie dans l'imitation du passé. Aujourd'hui, tout a changé de face. La polémique s'est ralentie ; les inimitiés sont apaisées. Celui qui appelait à la conquête ses disciples dévoués, a pris en lui-même une confiance plus entière et plus sereine. Ce qu'il voulait, il l'a conquis; il a touché la terre inconnue ; il a réalisé, sous des formes choisies et rêvées depuis longtemps, chacune de ses pensées; il n'en est plus à dire qu'un art nouveau est possible en France; cet art, il l'a personnifié dans des œuvres nombreuses ; il a jeté sa volonté dans tous les moules; il a écrit sa fantaisie sur la pierre et le marbre; il est donc naturel que sa pensée ait changé de style en changeant de puissance, et que la parole du novateur ait pris, avec les années, le ton du commandement et de la dictature. J'ai dit ailleurs ce que signifient et ce que peuvent durer les royautés dans l'art ; je n'ai pas à y revenir. Je me bornerai à extraire de la nouvelle préface de M. Hugo ce qui m'a paru le plus digne d'attention et de critique.

Il y a dans ce morceau des vues ingénieuses et très-ha-

bilement présentées sur l'histoire de la langue française dans les trois derniers siècles. Si l'on peut blâmer dans ce fragment de philologie l'exubérance fastueuse des images, il faut reconnaître en même temps que les métamorphoses de la langue sont décrites avec une précision frappante, et quelquefois caractérisées très-heureusement. Pourtant il y aurait à faire plus d'une chicane sur l'exactitude rigoureuse des faits : ainsi, par exemple, c'est à tort que l'auteur oppose l'idiome de Pascal à l'idiome de Rabelais. Rabelais n'écrivait pas l'idiome de son temps ; Rabelais est à Montaigne ce que Spencer est à Shakspeare, ce que Paul Courier est à Benjamin Constant. Rabelais s'était fait une langue à son usage, qui ne relevait guère que de sa prodigieuse érudition et de son inépuisable fantaisie. Ce serait mal connaître l'histoire littéraire du seizième siècle que de chercher, ailleurs que dans les joyeuses inventions du curé de Meudon, les racines et les étymologies de Pantagruel et de Gargantua.

Chemin faisant, il arrive à M. Hugo d'emprunter des images et des similitudes à toutes les formes de l'art, à tous les ordres de la science. Je ne blâme pas cette manière d'agrandir la pensée en la métamorphosant. Réalisée dans de certaines limites, cette méthode a des avantages incontestables. Tant qu'elle ne franchit pas le domaine des idées générales, elle peut être d'un utile secours. Lorsqu'elle touche aux parties intimes et techniques d'un art ou d'une science, elle a deux écueils à éviter : si l'écrivain possède une science, vraie et profonde, il peut obscurcir sa pensée par les caprices de son érudition, au lieu de l'éclairer ; s'il n'a pas un savoir encyclopédique, il risque de faire des déclarations fausses. Ce danger très-sérieux, M. Hugo ne l'a pas évité. Il compare le style frelaté au vin de Cham-

pagne de cabaret, et pour donner à cette similitude un caractère plus frappant et plus net, il essaie d'expliquer la fabrication du vin frelaté. Comme les connaissances chimiques sont aujourd'hui populaires parmi la jeunesse, il ne fallait pas parler d'une chose aussi facile à vérifier ; il fallait y regarder à deux fois, avant de dire que l'acide tartrique et le bicarbonate de soude, mêlés au premier vin venu, donnent du vin de Champagne. Il n'y a pas un commis-voyageur qui ne sache très-bien que ce mélange donne de la limonade gazeuse. Il n'y a, certes, aucun mérite à connaître ces détails, mais il y aurait quelque mérite à n'en pas parler quand on les ignore. C'est une chicane secondaire, je le veux bien ; mais cette chicane, en se multipliant dans plusieurs ordres de sciences, acquiert une valeur fâcheuse. Or, celle que je fais ici n'est pas la seule que je pourrais faire.

Je dois aussi des reproches à M. Hugo pour avoir parlé des variations et des transformations de la langue, sans essayer d'interpréter, de siècle en siècle, les révolutions de l'idiome par les révolutions nationales. Si l'on excepte ce qu'il dit de l'époque de la renaissance, il a presque l'air d'envisager la langue comme une chose qui peut exister par elle-même. Ses réflexions, trop exclusivement littéraires, gagneraient beaucoup en s'aidant de l'histoire.

Et puis, il se présente une critique plus grave. L'auteur ne semble pas connaître bien précisément quel était l'état de notre langue avant la renaissance. Je veux bien que la prise de Constantinople ait multiplié dans l'idiome français les vocables homériques et virgiliens ; je veux bien que le génie byzantin ait fait invasion dans nos lettres en traversant l'Italie ; à la bonne heure, ceci est dans le vrai. Mais avant François Ier les vocables virgiliens abondaient déjà

dans notre idiome ; nous n'avions pas attendu l'érudition des Lascaris et des Politien, pour emprunter à la littérature latine des étymologies sans nombre et la plupart des lois de notre syntaxe. Quant à la partie celtique, on sait qu'elle a joué, dans la formation de notre langue, un rôle très-inférieur à celui des idiomes teutoniques. Si les philologues ne l'avaient pas démontré, l'histoire le prouverait surabondamment comme une nécessité, et la besogne du grammairien serait facile après celle de l'annaliste.

J'abandonne volontiers cette discussion minutieuse, mais pourtant indispensable, pour aborder un terrain où M. Hugo est plus à l'aise. Il n'y a ni honneur ni plaisir à éplucher ces détails d'érudition, à signaler des erreurs qu'une lecture d'une semaine suffit à découvrir. Les livres enseignent ce qu'ils savent; il n'y a donc pas lieu à se glorifier d'y avoir appris quelque chose. J'arrive à la partie importante de la préface de M. Hugo, à sa théorie de la poésie dramatique. Si j'ai bien compris sa pensée, si j'ai pénétré le secret de ses intentions, il ne voit dans le drame, tel qu'il le conçoit, qu'une perpétuelle moralité résultant d'une perpétuelle antithèse. Je ne crois pas qu'il ait raison, mais je lui sais bon gré d'avoir formulé nettement la poétique qu'il a réalisée depuis sept ans. Je le remercie de nous avoir expliqué dans une théorie précise ce qu'il nous avait montré au théâtre ; je le remercie de nous avoir dit pourquoi Cromwell, Charles-Quint, Richelieu, François Ier, Lucrèce Borgia et Marie Tudor ressemblent si peu à l'histoire dans les poëmes qu'il a baptisés de leurs noms. Jusqu'ici il y avait quelque chose d'embarrassant à concilier ces tragédies si peu historiques avec les théories publiées en 1827 par M. Hugo. Après avoir blâmé si sévèrement les silhouettes de Bossuet, l'auteur devait s'attendre à être jugé sans indulgence. Aussi,

n'a-t-il pas dû s'étonner des remontrances de la critique ; c'était justice et bonne foi de confronter d'année en année le poëte avec le législateur ; c'était justice de dire à celui qui avait blâmé les timidités de Racine et les travestissements philosophiques de Voltaire : vous n'avez pas plus qu'eux la vérité relative, et souvent vous avez de moins la vérité absolue.

Modifier les types tragiques de Sophocle et d'Euripide, altérer pour les plaisirs de Trianon le caractère d'Iphigénie et d'Oreste, mettre dans la bouche d'un Arabe du septième siècle les pensées de d'Alembert et d'Helvétius, était-ce donc une faute plus grande que de choisir dans la chronique européenne des noms gravés en traits ineffaçables et profonds, pour les démonétiser au théâtre ? Les âges héroïques de la Grèce n'offrent-ils pas à la fantaisie du poëte une carrière plus large et plus libre que les générations auxquelles nous touchons de si près ? Et s'il est vrai, comme je ne peux pas le nier, que Voltaire, en faisant de la poésie un organe assidu de ses pensées philosophiques, ait méconnu une des lois primordiales de l'imagination, celle qui lui commande de se suffire à elle-même, n'est-il pas également vrai que M. Hugo n'est pas moins coupable que Voltaire lorsqu'il fait d'Olivier Cromwell un bouffon fanatique, de Charles-Quint un coureur d'aventures, de Richelieu un tigre altéré de sang, de François Ier un héros de taverne, de la fille d'Alexandre VI, une mère pieuse et dévouée, et enfin de Marie, fille de Henri VIII, austère et bigote personne, une libertine effrontée ? Il ne faut pas avoir usé ses yeux dans de longues veilles pour connaître le sens et la valeur de ces noms. Il ne faut pas l'érudition patiente de Sismondi ou de Heeren pour savoir que Charles-Quint a été de bonne heure grave et rusé, et qu'il a pu

tout au plus faire de la débauche une distraction de quelques heures ; mais qu'il n'était pas homme à oublier l'empire, fût-ce même une seule nuit, pour les yeux de la femme la plus belle. S'il est arrivé à Cromwell de jouer les Têtes rondes avec son jargon biblique, ce n'est là tout au plus qu'un épisode de la grande épopée à laquelle il a mis la main, et je doute fort qu'il ait eu le temps d'imposer aux Cavaliers conjurés contre lui de burlesques mariages qui seraient à leur place dans Scarron. Sans doute l'amant de la belle Diane a quelquefois montré dans le cours de ses aventures une brutalité révoltante; mais à Chambord et à Fontainebleau le vice n'était-il pas élégant et parfumé ? Le cardinal-ministre qui gouvernait Louis XIII pour régner sur la France, n'a jamais plié le genou devant les têtes les plus hautes ; toutes les fois qu'il a vu sa puissance en péril, il a traité les couronnes de perles et les couronnes à fleurons comme Tarquin les fleurs de sa villa; mais on le sait, Richelieu n'aimait pas le sang pour le voir couler ; les hommes qui lui faisaient obstacle n'étaient que des chiffres importuns qu'il rayait d'un trait de plume. Pour lui, une tête sur l'échafaud, c'était un nom effacé de la liste. Il y a loin du Richelieu de l'histoire au Richelieu de M. Hugo. Il n'est pas absolument impossible que la fille d'Alexandre VI ait rougi de ses déportements, et qu'une fois en sa vie elle se soit livrée à un élan généreux; mais cet accident, s'il était constaté, serait tout au plus une anecdote exceptionnelle dans la biographie de cette nouvelle Messaline, et la poésie qui s'adresse aux masses ne doit pas choisir les exceptions. Pareillement, je ne voudrais pas affirmer qu'il ne s'est pas rencontré parmi les libellistes protestants une plume assez menteuse pour accuser Marie Tudor d'impudicité; mais l'histoire tout entière de son règne est là

pour témoigner contre cette accusation. Nous avons de ce bourreau catholique des lettres nombreuses adressées à Philippe II, qui respirent la jalousie la plus désordonnée; nous avons des négociations entamées avec les marchands de Bruxelles et de Liége pour des prêts usuraires destinés au roi d'Espagne. Est-il probable qu'une femme qui ne reculait devant aucun sacrifice pour ramener son époux ait peuplé sa cour de favoris et d'aventuriers dissolus? Marie n'a eu qu'une pensée, le rétablissement du culte catholique; et sous son règne, la hache n'est jamais tombée que pour imposer silence aux consciences rebelles.

Depuis que M. Hugo a voulu mettre l'histoire au théâtre, il semble s'être imposé la tâche de mettre le théâtre hors de l'histoire. Depuis qu'il a choisi parmi les noms célèbres des annales européennes le baptême de ses fantaisies, il n'a jamais tenu compte de la réalité pour la poétiser, mais il a créé volontairement des types indépendants de la réalité, pour leur imposer ensuite des noms choisis au hasard dans l'histoire. C'est-à-dire que M. Hugo fait, au nom de son caprice, ce que Voltaire faisait au nom de la polémique philosophique.

Cette singularité pouvait paraître inexplicable avant la nouvelle préface que nous avons sous les yeux; mais aujourd'hui ce problème est résolu en se posant. Il n'y a pas lieu de s'étonner si M. Hugo viole obstinément les données les plus évidentes de l'histoire, après les aveux qu'il a pris soin de nous faire. Puisqu'il ramène toutes les lois de la poésie dramatique à l'antithèse morale, comme il avait précédemment ramené toutes les lois du style à l'antithèse des images, ce n'est pas merveille si l'histoire le gêne et s'il la rudoie pour élargir son chemin. Sans nul doute, le contraste des caractères est une source féconde d'émotions et

de beautés; sans nul doute, la cagoule, à côté du masque, peut être quelquefois d'un effet terrible ; mais ne voir dans l'histoire et dans l'humanité autre chose que des contrastes, c'est s'imposer d'emblée la nécessité de violer l'histoire toutes les fois que les contrastes ne s'y rencontrent pas, de violer la science de l'âme humaine toutes les fois que les passions s'y développent sans se heurter. A ce compte, l'histoire et la philosophie ne sont plus pour le poëte que des mots vides et sans valeur ; à ce compte, une fois la loi trouvée pour dramatiser la fantaisie, les livres et les hommes ne servent plus de rien ; il est inutile d'avoir étudié, inutile d'avoir vécu. Fouiller au fond de sa conscience pour y remuer les cendres des passions, feuilleter la mémoire de ses amis pour y lire le secret de leurs rides prématurées, c'est une tâche superflue ; essayer dans le commerce familier des penseurs et des hommes d'état de pénétrer le mécanisme des révolutions, c'est une tentative sans profit pour la poésie.

Et quand le poëte a rayé de ses méditations les livres et les hommes, que lui reste-t-il donc pour agir sur nous? Il lui reste un style éblouissant d'images et de broderies, une parole harmonieuse et sonore qui amuse l'oreille sans chercher le chemin de l'âme ; il lui reste le monde visible pour distraire les yeux pendant une soirée; mais ce monde est borné ; ce monde de pourpre et de moire s'use bien vite sous la main du poëte. Aussi, voyez quelle monotonie dans ces spectacles qui voudraient être si variés; à Aix-la-Chapelle, à Ferrare, à Londres, nous retrouvons des impressions pareilles, malgré la diversité des lieux et des costumes.

Jusqu'à présent, nous avions le droit de gourmander les poëmes de M. Hugo au nom de ses théories ; aujourd'hui

ses théories nouvelles réclament en faveur de ses œuvres une complète amnistie. Ce qu'il a fait, il le voulait, il savait qu'il le voulait; on peut blâmer sans injustice l'œuvre et la pensée; mais il n'y a plus place pour le reproche d'inconséquence.

Je ne crois pas qu'il soit possible d'interpréter autrement la nouvelle préface de M. Hugo; si les mots n'ont pas perdu leur sens et leur valeur habituelle, cette préface signifie ce que j'y vois et ne signifie pas autre chose. Sous la pompe et la splendeur des métaphores, j'entrevois le constant et fidèle amour de l'antithèse; ce culte fervent pour l'opposition de la vertu de l'âme et de la hideur du corps se retrouve inscrit à chaque page en traits éclatants; nous avons le moule dans lequel l'artiste a coulé ses statues; nous savons pourquoi les proportions de ses héros contrarient si obstinément la réalité historique et la vérité humaine.

Ce que M. Hugo dit de Voltaire, de Lamennais et de Byron, porte la date de 1823 et de 1824; l'auteur avait donc à cette époque vingt-un ou vingt-deux ans. On ne peut, sans injustice, contester l'éclat et l'abondance du style dans ces trois morceaux; certes, parmi les hommes de cet âge, il y en a peu qui possèdent aussi bien les secrets de la langue; il y en a peu qui rencontrent, en traduisant leurs pensées, des images aussi riches, aussi nettes, aussi précises, aussi dociles. Si l'auteur, au lieu d'employer son talent à écrire sur des sujets aussi spéciaux, aussi différents entre eux, se fût borné à traiter des sujets de pure fantaisie, ou bien à raconter des impressions personnelles et presque biographiques, je n'aurais que de l'admiration pour cette précocité littéraire. Mais, à l'exception de Voltaire, que tout le monde croit connaître, et que si peu de personnes ont sérieusement étudié, les thèmes développés par le critique

exigeaient des connaissances que l'inspiration ne peut jamais suppléer. Ces connaissances, je le sais, sont rares parmi les hommes de vingt-un ans, et je ne m'étonne pas que M. Hugo, dans sa vie laborieuse et active, n'ait pas pris le temps de les acquérir; seulement, je regrette qu'il ait pu croire un instant, même à ses débuts littéraires, que le génie poétique n'a pas besoin d'études pour parler des hommes et des choses qu'il ignore.

Ce que le poëte a écrit sur Voltaire se trouve partout; c'est une amplification de rhétorique qui ne méritait pas les honneurs de la réimpression. Les remarques littéraires, en ce qui concerne le théâtre, ne manquent pas de justesse; mais toute la partie historique et philosophique est vague, commune, insuffisante, et ne témoigne pas d'une réflexion assez mûre et assez lente. Quant à la partie politique, ce n'est qu'une déclamation de séminaire, réfutée surabondamment par l'étude de l'histoire. Il n'y a plus aujourd'hui que les nourrices et les curés de campagne qui attribuent la révolution française à l'auteur de *Candide*. Comme l'a dit fort spirituellement M. de Barante, il y a quelqu'un en France qui a plus d'esprit que Voltaire : c'est tout le monde. Ce n'est pas avec un pamphlet qu'on renverse une monarchie de quatorze siècles; Voltaire n'a fait que populariser, sous une forme vive et habile, les idées générales qui dominaient son temps. Mais tout en tenant compte de la prodigieuse influence qu'il a exercée sur son siècle, il ne faut pas oublier les premiers actes du drame historique à l'achèvement duquel il a si puissamment contribué. Fénelon, blâmant la monarchie de Louis XIV sous le voile ingénieux de la fiction érudite, n'était pas moins hardi pour son temps que Voltaire pour le sien. Passerat et d'Aubigné avaient précédé Fénelon et Voltaire dans la satire

politique. L'auteur de *Candide* a beaucoup fait sans doute; mais, sans le secours de ses devanciers, sa main toute puissante n'aurait pas ébranlé les murs de la Bastille.

De Louis XI au duc de Guise, de la Ligue à Richelieu, de Richelieu à la Fronde, de la Fronde aux États-Généraux, la progression est logique, irrésistible : Voltaire concluait sur les prémisses posées trois siècles avant lui. Cette remarque est toute simple et ne vaut pas la peine qu'on y insiste. Je ne dis pas qu'elle se présente naturellement aux portes du collége; mais il ne faut pas généraliser l'histoire avant de l'avoir étudiée, et je n'aurais pas songé à blâmer le jeune écrivain de s'en tenir à la critique littéraire, puisqu'il ne pouvait embrasser d'un regard l'horizon entier de la question.

Le beau livre de l'abbé de Lamennais s'arrangeait plus mal encore que le génie de Voltaire des idées vagues et superficielles qui s'entassent trop souvent dans les jeunes têtes sans les remplir. Quelques centaines de phrases harmonieuses et bien faites, sur la beauté de la religion chrétienne et l'incrédulité de la société française, étaient loin, à coup sûr, de suffire à un pareil sujet. Il y a dans l'esprit éminent de Lamennais une érudition agile et militante, qui ne se laisse guère pénétrer dans une lecture de quelques heures. Ce digne successeur de Bossuet, nourri assidument de la lecture des Pères, et des philosophes profanes, et qui rappelle par plusieurs côtés la chaleur et l'éloquence de Jean-Jacques, est avant tout un des plus habiles dialecticiens qui se soient rencontrés dans l'histoire de l'Église. On le sait, le magnifique *Traité de l'Indifférence* ne prétend pas seulement à la valeur littéraire et à l'interprétation de l'Évangile ; il ne va pas à moins qu'à saper les fondements de la méthode cartésienne, sur laquelle repose

tout entier l'édifice de la philosophie moderne. Sans la théorie singulière et hardie de la certitude et de l'autorité, le livre de Lamennais ne serait qu'une éloquente déclamation. On peut sans doute, et des plumes habiles l'ont déjà fait, réfuter en plusieurs parties le logicien catholique; mais au moins faut-il tenir compte de ces hardiesses avant de parler du livre, qui, sans elles, ne serait pas. Or, ce que M. Hugo dit de Lamennais s'appliquerait avec une égale justesse à tous les orateurs du christianisme, depuis saint Jean Chrysostôme jusqu'à Massillon. Ici encore, comme dans le morceau sur Voltaire, c'est une amplification ingénieuse, élégante, qui révèle dans l'auteur l'habitude familière des ressources intérieures de notre idiome. On voit qu'il a fréquenté intimement les grands maîtres de notre littérature ; mais rien ne donne à penser qu'il ait lu le livre dont il parle. Rien, dans sa parole et dans son argumentation, ne révèle l'étude attentive et complète du monument théologique dont il fait l'éloge en fort bons termes. Le *Traité de l'Indifférence* veut être lu lentement, avec des repos fréquents et des haltes ménagées. C'est un livre moins connu de la jeunesse que *Zadig* ou *Candide*, mais plus difficile à juger que les œuvres les plus délicates de Voltaire. On peut ne pas se ranger à l'avis du théologien, mais avant de dire non, il faut suivre pas à pas toutes les évolutions laborieuses et savantes de sa pensée ; il faut pénétrer avec lui dans les replis de la conscience humaine ; il faut épier, sous son regard, les angoisses du doute et du désespoir, afin de comprendre bien nettement comment cet esprit, si puissant et si impérieux dans les formes de son éloquence, s'est réfugié dans l'autorité. Tout cela, sans doute, ne peut se deviner ; les plus grands bonheurs du génie, si précoce qu'il soit, ne vont pas jusqu'à dispenser de l'étude. Il faut donc

regretter que M. Hugo ait pris Lamennais comme un thème oratoire, sans se donner la peine d'analyser dans toutes ses parties l'admirable monument dont il avait inscrit le titre au bas de la page.

Pour Byron, on le comprend de reste, la difficulté n'était pas moins sérieuse; il s'agissait d'un poëte étranger dont le nom retentissait partout, et dont les œuvres n'étaient familières ni à son pays ni au nôtre ; il s'agissait de mettre, à sa place et à son rang, un homme plus célèbre encore par les malheurs de sa vie que par la grandeur de ses œuvres. La tâche était vaste ; M. Hugo l'a-t-il remplie ? Ce qu'il dit de Byron peut-il servir à nous initier aux secrets de ce génie prodigieux que l'Europe admire et connaît si mal ? je ne le crois pas. Si l'on excepte quelques détails insignifiants et vagues sur les troubles domestiques de l'illustre poëte, je ne vois rien, dans ces pages, qui ne puisse convenir très-bien à vingt autres poëtes méconnus et calomniés par leur siècle. Il n'y a dans ce morceau, d'ailleurs très-habilement écrit, qu'un sentiment dominant qui aurait pu trouver place ailleurs, celui de la fraternité mystérieuse qui unit entre eux les génies éminents malgré la distance des âges et des lieux. Il est bon sans doute que chacun ait la conscience et l'orgueil de son mérite, il est bon que les femmes et les poëtes ne se laissent pas aller à une fausse modestie, et qu'ils estiment selon leur valeur la beauté de leurs yeux et la profondeur de leurs inspirations ; mais à quoi bon parler de soi-même à propos de Byron ? à quoi bon saisir la mort d'un homme illustre pour proclamer la ferveur de ses sympathies et l'intimité fraternelle de ses affections ?

Je ne sais pas si M. Hugo a changé d'avis sur Byron depuis dix ans. Il est permis sans invraisemblance de l'espérer ; mais il y a plus que de l'étourderie à dire que la poé-

sie européenne était représentée, en 1824, par Byron et Châteaubriand. Ni l'un ni l'autre ne représentaient la poésie de son pays; à plus forte raison, l'un et l'autre ne représentaient pas la poésie européenne. En 1824, Goëthe était encore de ce monde, et son nom était assez grand pour n'être pas oublié. Manzoni avait déjà doté l'Italie de quelques-uns de ses plus beaux poëmes, et son nom devait être compté pour quelque chose. En Angleterre, il y avait près de Byron des noms du premier ordre qui ne pâlissaient pas à côté du sien. Il y avait Wordsworth, dont les *Esquisses*, écrites au bord du Rhin, ont inspiré le troisième chant du *Pèlerinage*, et qui se place par son grand poëme de l'*Excursion* entre Homère et Milton. Coleridge, Wilson, Scott, Robert Burns, signifient bien aussi quelque chose dans l'histoire littéraire de la Grande-Bretagne. En France, à côté de Châteaubriand, il y avait Lamartine, madame de Staël, Lamennais, Joseph de Maistre. Si le *Génie du Christianisme* renferme des pages admirables de description et de rêverie, certes, les *Méditations*, *Corinne*, les *Soirées de Saint-Pétersbourg* et le *Traité de l'Indifférence* doivent bien être comptés pour quelque chose.

Rayer l'Allemagne et l'Italie de la carte d'Europe, c'est une faute assez grave; oublier Goëthe et Manzoni, ce n'est pas une omission vénielle; dire que Châteaubriand représentait, en 1824, l'espérance religieuse, tandis que Byron représentait le doute et le désespoir, c'est un caprice de jeune homme qui peut fournir des périodes nombreuses et sonores; mais à coup sûr ce n'est pas une vue littéraire. En Angleterre, l'école des lacs tout entière était chrétienne. Manzoni n'était pas moins religieux que Châteaubriand; et Goëthe, on le sait, a suivi dans tout le cours de sa carrière

une ligne impartiale et désintéressée qui se raillait du doute et se passait de l'espérance.

Je veux croire que M. Hugo aperçoit dès à présent quelques-unes des fautes que je viens de signaler, et qu'il ne donne pas ces trois morceaux comme des modèles achevés de style et de pensée. Je veux croire qu'il est de bonne foi, lorsqu'il se raille, dans la première partie de sa préface, des essais littéraires de sa jeunesse.

Je consens de bon cœur à le prendre au mot ; mais alors je m'explique difficilement pourquoi il n'a pas reproduit ses premiers essais avec une littéralité scrupuleuse. Ce dernier reproche est plus grave que les autres, et c'est à regret que je me vois forcé de l'adresser à l'auteur. Je n'ai pas sous les yeux la collection complète du *Conservateur littéraire* et de la *Muse française* ; mais je dois signaler au public l'altération du premier et du dernier paragraphe dans le morceau qui concerne André Chénier. Dans les pages publiées en 1819, sur l'interprète harmonieux de mademoiselle de Coigny, on lisait au commencement :

« Un jeune homme élevé au milieu du siècle des idées nouvelles, de ce siècle remarquable par tant d'erreurs brillantes, s'attache servilement sur la trace des maîtres. Égaré par un excès de modestie, comme tant d'autres par un excès d'orgueil, loin de chercher une renommée prématurée, il se livre à des études solitaires : les encouragements de quelques amis lui suffisent, il traverse son siècle également inconnu à la gloire et à la critique. Tout-à-coup il tombe avant le temps : « Je n'ai rien fait pour la postérité ! » dit-il ; du moins a-t-il fait assez pour sa gloire, en montrant ce qu'il aurait pu faire.

« Tel fut André Chénier, jeune homme d'un véritable talent, auquel peut-être il n'a manqué que des ennemis. »

Voici les lignes substituées en 1834 :

« Un livre de poésie vient de paraître. Et quoique l'auteur soit mort, les critiques pleuvent. Peu d'ouvrages ont été plus rudement traités par les *connaisseurs* que ce livre. Il ne s'agit pas cependant de torturer un vivant, de décourager un jeune homme, d'éteindre un talent naissant, de tuer un avenir, de ternir une aurore. Non, cette fois, la critique, chose étrange, s'acharne sur un cercueil ! Pourquoi ? En voici la raison en deux mots : c'est que c'est bien un poëte mort, il est vrai ; mais c'est aussi une poésie nouvelle qui vient de naître. Le tombeau du poëte n'obtient pas grâce pour le berceau de sa muse. »

On lisait dans les pages de 1819 cette phrase-ci, qui ne se retrouve point dans les pages de 1834.

« Cela ne veut point dire qu'il soit bon auteur, mais cela prouve du moins qu'il avait tout ce qu'il faut pour l'être, les idées ; le reste est d'habitude. »

La dernière ligne, en 1819, est donnée comme une pensée de Voltaire. En 1834, la citation subsiste, mais l'indication de l'origine disparaît.

Sans doute, ces modifications n'ont pas grande importance en elles-mêmes, mais rapprochées de la préface de M. Hugo, elles acquièrent une valeur fâcheuse. Une fois convaincu par ces deux exemples que M. Hugo ne nous a pas donné ses pensées de 1819 à 1824 dans leur littéralité intégrale, nous sommes amené naturellement à révoquer en doute la sincérité de ses railleries dédaigneuses sur ses premiers essais. Puisqu'il les a corrigés, sans doute il les estime plus haut qu'il ne le dit. Il n'avait qu'un moyen de s'assurer notre indulgence, c'était de livrer le texte de ses premières pages tel qu'il est, sans le mutiler, l'enrichir ou le changer.

Il me reste à présenter sur ce morceau une remarque délicate, et que je ne dois hasarder que sous la forme du doute. On sait que le *Conservateur littéraire* était rédigé par MM. Abel, Eugène et Victor Hugo. Or, dans l'exemplaire que j'ai sous les yeux, les pages sur André Chénier sont signées d'un E. Cette initiale se trouve reproduite dans la table du volume. N'est-il pas permis de craindre que ces pages n'aient été insérées par étourderie dans les volumes de 1834? Cette erreur, si d'aventure elle était réelle, ne pourrait entamer la gloire poétique de M. Victor Hugo, mais dans la série totale de ses œuvres, ce serait un point bibliographique à éclaircir.

Et puis, pour dresser l'inventaire complet de ses tâtonnements littéraires, M. Hugo n'aurait-il pas dû réimprimer plusieurs pièces de vers signées du nom de d'Auverney?

J'ai relu plusieurs fois le *Journal d'un révolutionnaire* de 1830, avec l'espoir de pénétrer les idées enfouies dans cette série de phrases détachées. J'avais peine à croire, du premier coup, que M. Hugo eût pris pour thème des questions politiques et sociales, sans se résigner au souci de les étudier. Je répugnais à condamner sur une première impression ce cliquetis d'antithèses qui fait bien quelquefois jaillir, comme une lumineuse et passagère étincelle, les mots de peuple, de gouvernement, de lois, de justice, mais où l'œil le plus clairvoyant ne peut rien apercevoir de solide et de sérieux. Je l'avoue à regret, mais je ne puis pas ne pas l'avouer, je n'ai pas trouvé dans ces soixante pages un sentiment ou une pensée qui n'ait été depuis quatre ans développée en termes plus précis par la polémique de la presse ou de la tribune. Je concevrais très-bien qu'un esprit élevé eût le caprice de ramasser, parmi les débris des

querelles parlementaires, un problème oublié et qui ne méritait pas de l'être, et qu'il se dévouât à l'*élucidation* laborieuse et patiente de toutes les faces diverses que ce problème peut présenter à la réflexion. Je concevrais très-bien qu'il donnât à un thème, déjà connu, une valeur dialectique ou littéraire capable d'en assurer la durée. L'art d'écrire et la logique ont le privilége de rajeunir et de renouveler les choses les plus vieilles ; mais ici, rien de pareil. MM. Carrel et Chatelain ont vingt fois posé, vingt fois résolu les questions soulevées par M. Hugo dans le *Journal d'un révolutionnaire.* Chacune de ces pensées, inscrites jour par jour, aurait tout au plus valu la peine d'être consultée, si l'auteur ne s'était pas laissé devancer par la presse, et s'il avait eu le courage de les approfondir pour les éclairer. Telles qu'elles sont, je n'en sais pas une qui mérite les honneurs de la publication.

J'éprouve le besoin de transcrire quelques-unes de ces pensées, afin que le public décide par lui-même de la justesse et de l'opportunité de mes critiques.

« *Août* 1830. Tout ce que nous voyons maintenant, c'est une aurore. Rien n'y manque, pas même le coq. »

Que signifie ce puéril rapprochement ? Est-ce une mauvaise plaisanterie? Est-ce une idée sérieuse? Est-il possible de deviner l'intention cachée, je veux bien le croire, sous ce frivole entassement d'images ?

« Pour beaucoup de raisonneurs à froid, qui font après coup la théorie de la terreur, 93 a été une amputation brutale, mais nécessaire. Robespierre est un Dupuytren politique. Ce que nous appelons la guillotine n'est qu'un bistouri.

» C'est possible. Mais il faut désormais que les maux de la société soient traités, non par le bistouri, mais par la

lente et graduelle purification du sang, par la résorption prudente des humeurs extravasées, par la saine alimentation, par l'exercice des forces et des facultés, et par le bon régime. Ne nous adressons plus au chirurgien, mais au médecin. »

La première partie de cette pensée se trouve exprimée en termes beaucoup plus intelligibles dans la préface des *Études historiques* de M. de Châteaubriand. L'illustre auteur de *Réné* a traité sévèrement, mais justement, ces jeunes historiens optimistes qui absolvent à tout propos la nécessité des événements accomplis. Il a dit tout ce qu'il y avait à dire sur les panégyristes de la Convention; mais sa dédaigneuse raillerie n'a pas franchi les limites de la raison et du goût. M. Hugo n'a pas été si bien avisé. Toute la seconde partie de ce singulier paragraphe a l'air d'une gageure contre le sens naturel des mots et la simplicité, aujourd'hui populaire, des idées médicales. Robespierre et Dupuytren, l'échafaud et le bistouri, ne sont que des trivialités ridicules; et puis il n'est plus permis, à cette heure, d'établir une distinction entre la médecine et la chirurgie.

Depuis les travaux de Haller et de Bichat, l'unité de la science médicale est maintenant hors de doute. Il n'y a pas d'opérations praticables sans une connaissance complète de la physiologie de l'homme sain et de l'homme malade; il n'y a pas de médecine possible sans une étude précise et sans une courageuse application des procédés opératoires. Diviser par la pensée ce qui est uni par la réalité, c'est une puérile ignorance. Que veulent dire ces humeurs extravasées qui se résolvent? en sommes-nous encore aux théories humorales du moyen-âge? Si cette énigme recèle dans ses entrailles une pensée nette et féconde, j'avoue humblement que ma sagacité ne peut atteindre si loin.

« *Septembre* 1830. Ne detruisez pas notre architecture gothique ; grâce pour les vitraux tricolores! »

Quelle peut être la signification de ces deux lignes? est-ce une apologie du droit au nom de l'art, ou de l'art au nom du droit? ou bien n'est-ce pas tout simplement un jeu de mots oiseux et vide?

« Napoléon disait : Je ne veux pas du coq, le renard le mange; et il prit l'aigle. La France a repris le coq. Or, voici tous les renards qui reviennent dans l'ombre à la file, se cachant : P. —derrière T. — V. — derrière M.—*Eia!* vigila, galle! »

J'ai beau retourner dans tous les sens cet apologue satirique, je n'arrive pas à pénétrer la morale de la fable. Ma raison demeure indécise entre le coq, l'aigle et le renard. Je n'ose combattre l'avis de Napoléon, mais je n'ose m'y ranger; je laisse à de plus fins le soin de prendre un parti.

« *Octobre* 1830. Les têtes comme celles de Napoléon sont le point d'intersection de toutes les facultés humaines. Il faut bien des siècles pour reproduire les mêmes accidents. »

Comment est-il arrivé à cette sentence d'éclore en octobre 1830, plutôt que l'année précédente ou l'année suivante ? Je ne sais. Je n'aperçois pas la connexion intime qui unit ces idées, si toutefois ce sont des idées, à la date qui les a vues naître. Mais jugée absolument, sans tenir compte du lieu et de la date, que signifie cette sentence ? Qu'est-ce que le point d'intersection de toutes les facultés humaines? d'aventure les facultés seraient-elles des lignes? qu'est-ce que cette singulière géométrie cérébrale?

« *Décembre* 1830. Si le clergé n'y prend garde et ne change de vie, on ne croira bientôt plus en France à d'autre trinité qu'à celle du drapeau tricolore. »

Il n'y a rien à dire de cette menace.

« *Feuillets sans date.* Parmi les colosses de l'histoire, Cromwell, demi-fanatique et demi-politique, marque la transition de Mahomet à Napoléon. »

Je ne sais pas dans quelle histoire d'Europe M. Hugo a saisi cette transition de Mahomet à Napoléon par Cromwell. Si cette transition n'est pas juste, elle possède au moins le mérite de la nouveauté. A la vérité, le penseur omet plusieurs points intermédiaires qui ne sont pas sans importance, tels, par exemple, que Charlemagne, Grégoire VII, Luther, Charles-Quint. C'est une belle chose que la simplicité; mais la simplicité n'est belle qu'autant qu'elle sert de vêtement à des idées vraies. Il n'y a de vraiment simple que les idées générales; il n'y a de vraiment général que les idées qui résument les faits. Dans l'ignorance ou l'omission des faits, il n'y a ni généralité ni simplicité : il y a tout au plus la caricature de ces deux caractères magnifiques de la pensée. Je m'arrête ici : je ne veux pas poursuivre plus loin l'analyse déjà trop longue peut-être d'un livre que M. Hugo, dans l'intérêt de sa gloire, n'aurait jamais dû tirer de la poussière où il était enseveli. Le courage me manque pour traiter avec sévérité un recueil qui ne mérite qu'un seul châtiment de la part de la critique, l'oubli et le silence.

J'aurais voulu prouver, mais la chose est inutile, que la poésie des mots, si habile qu'elle soit, n'est pas une méthode de raisonnement politique. Qui est-ce qui en doute après avoir lu les pensées que je viens de citer? Si M. Hugo, en publiant ce dernier livre, a cédé aux conseils de ses amis, il doit se repentir dès à présent de sa docilité. Il se dit tous les soirs, dans les salons de Paris, mille choses plus sérieuses et plus dignes de souvenir que les pages dont je

viens de parler. Après avoir écouté seconde par seconde les pulsations de sa pensée, après avoir porté si haut l'adoration et le culte de soi-même, il ne reste plus qu'une chose à faire : c'est de prendre à toutes les heures de la journée la silhouette de son ombre.

1834.

LES VOIX INTÉRIEURES.

Plus d'une fois déjà il nous est arrivé d'insister sur le caractère exclusivement lyrique des ouvrages de M. Hugo; ce caractère, nous l'avons retrouvé dans ses drames aussi bien que dans ses romans, et comme le drame est plus loin de l'ode que le roman, nous avons été naturellement amené à dire que nous préférons les *Feuilles d'Automne* à *Notre-Dame de Paris*, et *Notre-Dame de Paris* à *Hernani*. Il nous semble que cette affirmation est assez claire, assez évidente par elle-même, et pourrait se passer de démonstration ; mais comme un grand nombre d'esprits sincères, et familiarisés par l'étude avec la discussion littéraire, ont cru voir dans cette affirmation plutôt un parti pris d'avance, un avis préconçu, que l'énoncé rigoureux de notre conviction, nous nous croyons forcé de donner à notre opinion de nouveaux développements. Si la réflexion eût entamé notre premier avis, nous ne répugnerions aucunement à dire comment et pourquoi notre avis aurait changé ; mais chaque nouvelle œuvre de M. Hugo nous affermit dans le premier jugement que nous avons porté sur l'en-

semble de ses facultés, et notre devoir se réduit à chercher, pour l'expression de notre pensée, des formules de plus en plus claires, de plus en plus précises.

Sans doute le drame et le roman se proposent tous deux la peinture de la vie humaine, et si le lecteur ne consentait pas à voir les différences cachées sous cette identité apparente, il serait absolument impossible de lui montrer pourquoi M. Hugo, nature lyrique, amoureux de la strophe abondante et sonore, est plus voisin du roman que du théâtre ; mais il ne faut pas une grande clairvoyance pour apercevoir l'intervalle qui sépare l'action racontée de l'action mise en scène, pour comprendre que l'intervention directe du poëte dans plusieurs parties du récit permet à la faculté lyrique de se déployer librement, tandis que cette même faculté trouve rarement l'occasion de se produire au théâtre. Dans le roman comme dans le drame, l'analyse des caractères et le mouvement des personnages sont les deux premières conditions à remplir, et si l'une de ces conditions est violée ou méconnue, le roman et le drame sont incomplets ; mais il est plus facile de dissimuler la fausseté des caractères ou l'invraisemblance de l'action dans le roman que dans le drame. Car le poëte qui raconte dispose de toutes les richesses du langage, parle en son nom et peut prodiguer les images éclatantes, les comparaisons ingénieuses, les allusions lointaines, sans choquer le lecteur. Le dramatiste est sans cesse rappelé à son devoir par les deux mille spectateurs qui ont les yeux fixés sur la scène; s'il oublie son héros pour arranger des paroles sonores, ou des images coquettes, il est puni par l'indifférence ou par les railleries du parterre, et la rapidité du châtiment ne lui permet pas de mettre en doute la réalité de sa faute. De cette vérité générale, applicable à

tous les romanciers, à tous les dramatistes, il est facile de conclure la supériorité des *Feuilles d'Automne* sur *Notre-Dame de Paris*, et de *Notre-Dame de Paris* sur *Hernani*. Mais peut-être convient-il de montrer, sous un autre jour, le rapport qui unit cette conclusion aux prémisses que nous avons posées. L'opinion générale est plus indulgente pour les héros de roman que pour les héros de théâtre ; la même foule qui, assise sur les banquettes du parterre, ne pardonne pas au poëte la violation de la vérité, se montre volontiers crédule lorsqu'elle suit des yeux les pages d'un roman. Au théâtre, elle veut être émue ; en lisant un roman, elle préfère les épisodes qui excitent sa curiosité aux scènes naturellement et logiquement déduites. Il suit de là que la fantaisie a plus beau jeu dans le roman que dans le drame, que le poëte impose plus facilement sa personnalité au lecteur qu'au spectateur. L'opinion générale est évidemment une opinion erronée; toute fable épique ou dramatique, pour être vraiment belle, a un égal besoin de naturel, de vraisemblance et de logique; les actions racontées, pas plus que les actions mises en scène, ne peuvent se passer de caractères posés simplement, de passions sincères, de personnages vivants et pareils, quoique supérieurs, aux hommes que nous voyons tous les jours; mais comme la majorité n'a pas le loisir de méditer sur les conditions fondamentales du récit, elle continuera longtemps encore de lire avec indulgence, sinon avec sympathie, des romans invraisemblables, et de hausser les épaules à la représentation d'un drame dicté par la seule fantaisie.

Cependant il serait injuste, il serait absurde de croire que le développement de la faculté lyrique s'oppose absolument au développement de la faculté dramatique. Quelque grande que soit la distance qui sépare le drame de

l'ode, cette distance n'est pas infranchissable. Mais la poésie lyrique, telle que la conçoit M. Hugo, telle qu'il l'a réalisée depuis neuf ans, telle qu'il la voudra réaliser sans doute jusqu'à la fin de sa carrière, s'occupe de l'image bien plus que de l'idée, du mot bien plus que de l'homme, de la rime bien plus que de l'émotion; or, si l'idée en tant qu'humaine, peut se transformer et passer de l'ode au drame, le mot n'a pas la même faculté. A notre avis, les *Feuilles d'Automne* sont le meilleur recueil lyrique de M. Hugo; et ce recueil n'est que l'ébauche d'une manière que l'auteur n'a pas complétée. Venues après les *Orientales*, qui célébraient la couleur et l'étendue à l'exclusion du sentiment et de la pensée, les *Feuilles d'Automne* promettaient une conversion qui ne s'est pas accomplie; elles montraient moins d'admiration pour les choses, un peu plus de sympathie pour l'homme; cette sympathie n'a pas été de longue durée. Les *Chants du Crépuscule*, avec moins d'éclat, et surtout moins d'unité que les *Orientales*, expriment cependant, au même degré que les *Orientales*, l'amour de la couleur et de l'étendue, et négligent presque toujours de montrer l'homme sous le velours, la femme sous le satin. Il est donc permis d'affirmer que la poésie lyrique de M. Hugo appartient plutôt à la langue qu'à la pensée, et c'est ce qui explique pourquoi l'auteur des *Orientales*, après avoir exécuté, dans ses strophes disciplinées, les plus savantes évolutions, après avoir fait manœuvrer la césure et la rime en tacticien consommé, n'a pas réussi à nous montrer des hommes de la famille humaine. Il a transformé sa parole, il n'a pu transformer sa personnalité. Il avait préféré, dans ses odes, le mot à l'idée, et comme rien ne le gênait dans le maniement des mots, il avait accompli des prodiges; en se continuant, en appliquant à la création des

personnages dramatiques le procédé qui avait suffi à produire des strophes, il a été vaincu par l'humanité qu'il ne connaissait pas ; il n'a pu deviner, par la seule combinaison des mots qui lui obéissaient, les caractères qu'il n'avait pas étudiés.

S'il faut, comme nous le croyons, rapporter à la nature même des odes de M. Hugo l'insuffisance épique et l'impuissance dramatique de l'auteur, la logique prescrit évidemment d'étudier avec un soin particulier chaque nouveau volume d'odes que M. Hugo publie. Le titre donné au dernier volume que nous avons sous les yeux nous avait fait concevoir une espérance qui ne s'est pas accomplie. En voyant l'auteur de tant d'odes splendides consentir à baptiser un recueil lyrique du nom de *Voix intérieures*, nous avions pensé qu'il se rendait enfin aux avertissements que la critique ne lui a pas ménagés depuis les *Orientales*, c'est-à dire depuis neuf ans ; il nous était permis, sans présomption, de croire que M. Hugo apercevait tout le néant de la poésie purement extérieure, et comprenait la nécessité d'interroger sa conscience plus souvent que ses yeux ; le succès des *Feuilles d'Automne* semblait se réunir à la critique pour le décider à ce dernier parti ; mais le nouveau recueil n'est pas fidèle au baptême qu'il a reçu. Les *Voix intérieures* , telles que M. Hugo les explique et les définit dans la préface de son volume , n'appartiennent, à proprement parler, ni au monde , ni à l'homme , ni au spectacle extérieur, ni au spectacle intérieur, mais ne sont qu'un chuchottement, un murmure, un dialogue insaisissable entre l'homme et les choses, entre la créature et la création. Quoique ce dialogue ne soit pas absolument dépourvu de réalité , il était difficile à M. Hugo d'y trouver la matière de trois mille vers. Pour l'entendre, pour l'exprimer, il eût

fallu être familiarisé de longue main avec l'analyse des sentiments et des idées ; il eût fallu avoir vécu avec l'homme plus intimement qu'avec les choses, et c'est précisément ce que M. Hugo a négligé jusqu'ici. Aussi, quoique les *Voix intérieures* soient, à mon avis, très-supérieures aux *Chants du Crépuscule*, quoique le dernier recueil ait sur le précédent un avantage positif, quoiqu'il offre une sorte d'unité implicite, je suis forcé de reconnaître qu'il ne dépasse pas les *Feuilles d'Automne* par le côté humain, et que, pour l'éclat extérieur, il reste souvent au-dessous des *Orientales*. Pour dire toute notre pensée, nous ajouterons que les *Voix intérieures* ne nous apprennent rien sur M. Hugo, c'est-à-dire n'élargissent pas d'une ligne la gloire qui lui appartient. Avec l'habileté consommée qu'il possède, rompu comme il l'est à toutes les ruses de la versification, il lui sera facile de publier, tous les deux ans, un recueil pareil aux *Voix intérieures;* mais cette fécondité sera stérile pour la grandeur de son nom, pour la popularité de sa pensée. Cependant il est bon d'analyser les *Voix intérieures*, comme si M. Hugo débutait aujourd'hui, comme s'il n'avait pas déjà écrit dix-huit mille vers lyriques, avec la même opulence de rime, avec la même mobilité de césure, avec la même variété de synonymie ; car cette étude nous offre l'occasion de montrer les relations qui unissent la vie à la pensée, la pensée à la parole, relations évidentes pour tous les esprits sérieux, mais trop souvent méconnues par la poésie contemporaine, et en particulier par M. Hugo. En insistant sur ces relations, nous sommes sûr d'entourer d'une évidence mathématique ce que nous avons dit plus d'une fois du théâtre de M. Hugo.

Sunt lacrymæ rerum, l'une des pièces les plus étendues de ce recueil, roule tout entière sur la mort de Charles X.

Il n'entrera jamais dans notre pensée de blâmer la reconnaissance du poëte envers le roi mort dans l'exil. A l'âge de vingt-trois ans, M. Hugo, dont la renommée était encore très-modeste, reçut du feu roi une lettre close pour assister aux fêtes de Reims; il écrivit au retour une ode qui est un de ses meilleurs ouvrages, et le roi, pour le remercier, le décora et lui donna une pension sur sa cassette. Quelques mois plus tard, le ministre de l'intérieur, excité par l'exemple royal, accorda au poëte un encouragement de même nature, et désormais il fut permis à M. Hugo d'attendre l'heure de l'inspiration, de laisser mûrir sa pensée. Un tel bienfait mérite assurément un témoignage de gratitude. Ce n'est donc pas le sujet de la pièce que nous blâmons, mais bien le mouvement et la nature des pensées que le poëte appelle à son aide, pour exprimer sa reconnaissance. Il reproche aux canons de l'hôtel des Invalides de n'avoir pas sonné le glas aux funérailles de Charles X, il les accuse de partager la lâcheté humaine, et d'adorer tour à tour Henri IV et Louis XI. Ce grief est au moins singulier; il est difficile de comprendre comment les canons d'un hôtel fondé par Louis XIV ont pu saluer Louis XI et Henri IV, c'est-à-dire deux rois, dont le premier est mort en 1483, et le second en 1610. Si c'est à l'entraînement de la rime qu'il faut attribuer cette impardonnable bévue, si le mot bronze nous a valu Louis onze, les amis de M. Hugo feront bien de l'entretenir souvent de l'esclavage de la rime, dussent-ils même réciter les vers de Nicolas Boileau sur cet important sujet. Si Henri IV et Louis XI signifient, dans la pensée du poëte, générosité, duplicité, que ne prenait-il, pour exprimer ces deux idées, Titus et Tibère, dont le sens est consacré depuis longtemps et peut s'appliquer, sans anachronisme, à tous les moments de

notre histoire. Avions-nous donc tort de croire que M. Hugo gouvernait la langue comme un écuyer son cheval? M. Hugo dit aux canons des Invalides : Le fondeur a jeté dans le moule dont vous êtes sortis l'étain, le cuivre et l'oubli du vaincu; cette alliance de la matière et de la pensée est monstrueuse, inintelligible, et donne aux reproches du poëte un caractère puéril. En parlant de Versailles, il dit qu'à la cour de Louis XIV tout homme avait sa dorure; si nous avions conservé quelque doute sur le caractère général de ses odes, ce seul mot suffirait à la résoudre. Pour traiter un homme comme un plafond, il faut porter à la réalité visible un amour effréné, et nous craignons fort que cet amour chez M. Hugo ne soit tout-à-fait inguérissable. Arrivant aux malheureuses destinées de la maison de Bourbon, à Louis XV châtié dans Louis XVI, le poëte ajoute : Quand il a neigé sous les pères, l'avalanche est pour les enfants. Je défie le physicien le plus habile de trouver à cette phrase un sens raisonnable, à moins que la neige, soustraite aux lois de la gravitation, ne parte du centre de la terre pour arriver à la surface. A cette condition seulement, l'image présentée par M. Hugo, pourait signifier quelque chose. Encore resterait-il à deviner comment la chute de la neige est, à l'avalanche, ce que les fautes d'une génération sont aux malheurs de la génération suivante. Plus loin, M. Hugo compare la famille de Bourbon à une étoile sans orbite, et comme s'il craignait que cette figure ne fût pas par elle-même assez effrayante, il ajoute : poussée par tous les vents. La science astronomique nous apprend si peu de chose sur le mouvement des étoiles multiples, nous sommes si loin de posséder sur ce sujet des notions précises, qu'il se passera bien du temps encore avant que l'orbite parcourue par ces corps soit déterminée. Il est

probable que M. Hugo a confondu les étoiles avec les planètes. Mais, lors même que la science connaîtrait le mouvement des étoiles multiples aussi bien que le mouvement des planètes, il faudrait nier toutes les découvertes de Galilée, de Newton et de Laplace, pour attribuer ce mouvement à l'impulsion du vent. Je conçois bien que le vent agite les feuilles, enfle les voiles d'un navire ; mais je ne conçois pas, je ne crois pas que personne comprenne comment le vent agiterait les corps célestes. La figure employée par M. Hugo pour peindre les malheurs de la maison de Bourbon est donc, de tout point, une figure absurde. Je ne demande pas à la poésie de lutter de rigueur avec la science; mais je veux que toute image cache une idée. Que le poëte, pour éclairer sa pensée, emprunte le secours de la physique ou de l'astronomie, peu importe ; mais il ne peut se dispenser de respecter la vérité. Or, pour la respecter, il est nécessaire de la connaître. La pièce sur Charles X, malgré le nombre des vers que le poëte a consacrés au feu roi, exprime très-obscurément l'idée qui aurait dû dominer la pièce entière et respirer dans chaque ligne, je veux dire la reconnaissance. Quant à la conclusion, où le poëte témoigne l'espérance de voir un jour rayer de nos lois la proscription des races royales, qu'il me soit permis d'affirmer qu'une pareille espérance ne sera jamais ratifiée par la politique la plus généreuse. Que Napoléon dorme sous la colonne, et que les cendres de Charles X descendent dans les caveaux de Saint-Denis, c'est une piété sans danger ; mais la raison ne conseillera jamais de garder en France les rejetons d'une race détrônée. Une pareille espérance n'est qu'un enfantillage, une déclamation de collége. Si M. Hugo désire obtenir la pairie pour développer de semblables motions, il fera très-bien de renoncer à la législature.

En 1823, l'auteur avait écrit quelques strophes sur l'arc de triomphe de l'Étoile, strophes énigmatiques qui peuvent s'appliquer également à la promenade militaire du duc d'Angoulême en Espagne, ou à la mémoire des campagnes de Napoléon. La pièce du nouveau volume sur le même sujet n'a rien de politique. M. Hugo commence par exprimer l'émotion qu'il éprouve en présence de ce monument qu'il appelle immense ; nous ne partageons ni son émotion, ni son avis. L'arc est un monument monstrueux, mais ses proportions n'ont rien d'effrayant. Cent cinquante-deux pieds ne suffisent pas à frapper de terreur. Si MM. Chalgrin, Huyot et Blouet, fidèles au souvenir des arcs de Thésée, de Constantin et de Septime-Sévère, eussent établi des relations harmonieuses entre la hauteur et la largeur du monument, la ligne menée du sol à la clé de voûte n'étonnerait personne. M. Hugo dit que l'arc est *superbe*, quel est le sens de cette épithète. Méconnaîtrait-il la signification des mots au point de confondre l'orgueil et la beauté? Notre question est d'autant plus facile à concevoir, qu'après avoir qualifié l'arc de superbe, il n'hésite pas à déclarer que le temps seul pourra donner à l'arc la beauté qui lui manque. Nous croyons, comme lui, que le temps ajoute beaucoup à la valeur des monuments; mais le temps, qui combine si merveilleusement les éléments de la beauté, ne peut créer ces éléments eux-mêmes. Un monument, sans valeur aucune à l'heure de son achèvement, sera dans mille ans ce qu'il est aujourd'hui. La mousse et le lichen auront beau revêtir les sculptures de la frise, ces sculptures sont si parfaitement absurdes, les soldats et les chevaux taillés dans la pierre, sont d'une telle difformité, que nos derniers neveux ne pourront réussir à les admirer ; ou s'ils éprouvaient un pareil sentiment, c'est que la notion de la beauté

serait à jamais perdue. L'auteur, se transportant par la pensée à plusieurs siècles dans l'avenir, au moment où Paris ne sera plus qu'un monceau de ruines, suppose qu'il ne restera plus debout que l'arc de l'Étoile, la colonne de la place Vendôme, et les deux tours de Notre-Dame; et pour peindre l'impression produite par ces débris imposants, il nous parle d'un berger accroupi dans les seigles de la plaine. Ou le mot accroupi a changé de sens, ou il est impossible de comprendre qu'un berger s'accroupisse pour contempler les ruines. Il est probable que M. Hugo n'a donné au berger une attitude si singulière que pour obéir à la rime. Il avait appelé sur l'arc de l'Étoile une nuée d'aigles, aigle rime avec seigle, et comme accroupi renferme une syllabe de plus que debout, la même raison qui avait appelé le seigle auprès des aigles, a fléchi les membres du berger. Je ne demande pas à M. Hugo d'après quelle autorité il appelle les aigles dans la plaine de Paris, ni s'il compte sur un soulèvement pour convertir la plaine en montagnes, car il lui est permis d'ignorer les mœurs des oiseaux de proie; mais je ne puis lui pardonner son berger accroupi. Je comprends bien qu'il parle de la *révolte* de la cariatide contre l'*archivolte*, car la rime est assez riche pour le séduire; mais je ne sais pas où il a vu les cariatides de l'arc de l'Étoile, où le marbre, où les chapiteaux et les fûts. M. Huyot avait l'intention d'enrichir les quatre faces de l'arc de colonnes de marbre, mais ces colonnes n'ont jamais existé que sur le papier; et quelle que soit la liberté accordée à la poésie, il est au moins maladroit d'admettre parmi les ruines d'un monument des éléments imaginaires. Je ne m'explique pas non plus pourquoi M. Hugo parle du granit de Notre-Dame. Il y a en Bretagne et en Auvergne des églises de lave et

de granit, mais personne, que je sache, n'a jamais aperçu le granit de Notre-Dame. Je ne devine pas non plus pourquoi M. Hugo nomme les deux tours de Notre-Dame, tours de Charlemagne; car la cathédrale de Paris, telle que nous la voyons aujourd'hui, n'a été achevée que dans les premières années du XIVe siècle ; Maurice de Sully l'a commencée dans la seconde moitié du XIIe, sans pouvoir tirer grand profit des travaux exécutés sur le même emplacement, pendant la domination des deux premières races, et nous savons par Alcuin que Charlemagne s'est fort peu occupé de Paris. L'illustre auteur des Capitulaires se reposait, après chacune de ses nombreuses expéditions, tantôt à Aix-la-Chapelle, tantôt à Paderborn, et c'est à peine s'il a parcouru le sol de la France proprement dite. Certes, s'il n'y a aucun mérite à connaître ces détails; il y a au moins de l'étourderie à mettre Notre-Dame sur le compte de Charlemagne.

Mais le plus grave de tous les défauts de la pièce adressée à l'arc de l'Étoile est, à coup sûr, l'indécision générale de la pensée ; car, au moment où le lecteur espère que le poëte va prendre un parti, et qu'après de nombreux tâtonnements il est arrivé à un ordre d'idées nettement circonscrit, l'ode se termine brusquement par un regret et une épigramme. Le regret s'adresse au père de l'auteur, au général Hugo, dont le nom n'est pas inscrit sur l'arc de l'Étoile; l'épigramme à Phidias absent. Que M. Victor Hugo réclame en faveur de son père, c'est un sentiment honorable, un sentiment qui ne choquera personne ; mais qu'il termine par un bon mot ce qu'il lui plaît d'appeler immense rêverie, voilà ce que le goût ne peut amnistier. Je déclare sincèrement ne pas savoir quelle est l'intention, quel est le sens de l'ode adressée à l'arc de l'Étoile.

Dieu est toujours là est une des œuvres les plus abondantes, les plus faciles, les plus heureuses de M. Hugo. La peinture du printemps est pleine de grâce et de fraîcheur; le bonheur du pauvre, pendant les beaux jours de l'année, est tracé avec une grande richesse d'expression, et, malgré quelques détails puérils, produit sur l'âme du lecteur une émotion douce à laquelle l'auteur ne nous a pas habitués. La joie sereine du vieillard qui se réchauffe aux rayons du soleil, la course insouciante de l'enfant dans les bois, qui se garnissent de verdure et d'ombre, compteront certainement parmi les meilleurs tableaux créés par l'imagination de l'auteur. Mais la peinture de l'hiver, que M. Hugo nomme le sommeil de Dieu, est loin de pouvoir se comparer à la peinture du printemps; l'émotion cesse pendant quelques pages, pour renaître au moment où l'auteur commence un hymne à la louange de la Charité. Cette conclusion se distingue, comme la première partie, par une grande vérité. Cependant il n'est pas douteux que la peinture du printemps et l'hymne à la charité ne gagnassent beaucoup à être simplifiés. Ce qui d'abord n'est qu'abondance et richesse devient bientôt éblouissant et monotone. Les rayons, en se multipliant, finissent par abolir les contours que l'œil aimerait à suivre. Telle qu'elle est, la pièce *Dieu est toujours là* rappelle les meilleures des *Feuilles d'Automne*; mais il n'y a pas progrès.

La pièce à Virgile débute avec simplicité; malheureusement, après quelques vers dans le goût antique, l'auteur se laisse aller à son amour pour la réalité flamboyante, et il abandonne les lignes chastes et sévères du poëte romain pour dessiner confusément les allées mystérieuses et les grottes discrètes qu'il aime à visiter avec une personne

chérie. M. Hugo a, selon nous, grand tort de se mesurer avec Virgile, car il est séparé de l'intelligence de l'antiquité par un espace incommensurable. Quoique Virgile ne soit que la lune d'Homère, et malgré la singularité de l'expression qui appartient à M. Hugo, nous ne pensons pas à le contester, le poëte qu'Alighieri a pris pour guide dans son terrible pèlerinage, ne se laisse pas pénétrer du premier regard. Pour comprendre, pour aimer Virgile, il faut avoir le goût des pensées fines et délicates, il faut se complaire dans la simplicité, dans la sobriété de l'expression ; or, M. Hugo n'a jamais prouvé qu'il fût passionné pour la simplicité. Il n'est donc pas étonnant qu'il bégaie lorsqu'il essaie de parler la langue de Virgile. Il y a deux ans, dans *les Chants du Crépuscule*, il avait montré combien il était loin de comprendre Anacréon et Pétrarque ; depuis ce temps son goût ne s'est pas épuré, car Virgile et Pétrarque sont de la même famille.

La pièce sur Albert Dürer mérite le même reproche que la pièce sur Virgile. Pour tout homme familiarisé avec les œuvres d'Albert Dürer, il est évident que M. Hugo ne le comprend pas. D'un artiste religieux, sévère, remarquable entre tous, sinon par l'harmonie et la grandeur, du moins par la précision et la naïveté des contours, il fait un rêveur demi-mystique, demi-panthéiste. Aux figures graves qui se pressent sous le crayon du maître allemand il substitue des figures sans nom, qui n'appartiennent à aucun règne de la nature, et qui embarrasseraient fort la sagacité d'un Linnée ou d'un Cuvier. Aussi, malgré l'habileté que M. Hugo a déployée dans la versification de cette pièce étrange, il est impossible de n'y pas voir un perpétuel contre-sens.

Un jour que la fête était ouverte, tel est le titre que

l'auteur a choisi pour l'une des pièces les plus courtes de son nouveau volume. Je lui pardonne de grand cœur ce titre d'une simplicité affectée, en faveur des pensées qui s'y trouvent développées. Pendant que le poëte relit pour la centième fois le récit du siége de Troie, une personne aimée vient poser sa tête sur le dos de son fauteuil; il promène ses yeux du beau livre au visage radieux, et à mesure qu'il comtemple d'un regard plus attentif les yeux humides et veloutés de l'enchanteresse, Homère lui paraît plus grand, l'Iliade plus merveilleuse, comme si le bonheur agrandissait l'intelligence. Un des principaux mérites de cette pièce, c'est la brièveté; aucun détail inutile n'obscurcit la pensée de l'auteur. C'est un modèle que M. Hugo devrait relire, au moins une fois chaque semaine, pour s'habituer à la concision.

La Vache, aussi bien que la pièce adressée à Virgile, démontre, sans retour, que M. Hugo n'arrivera jamais à la simplicité antique. L'idée de *la Vache* est grande et belle; mais l'exécution est loin de répondre à la conception. Figurer l'éternelle bonté de la nature, l'éternel abri qu'elle offre à l'humanité, tour-à-tour ingrate et furieuse, par les puissantes mamelles sous lesquelles se jouent des enfants demi-nus, et que tourmentent leurs mains et leurs lèvres impatientes, est assurément une donnée féconde, digne d'exercer les plus habiles, et que l'auteur des *Géorgiques* eût traitée avec bonheur. M. Hugo charbonne la face des marmots, emplit leurs cheveux de broussailles, et couvre de boue les mamelles ruisselantes. Non-seulement ces ignobles détails sont condamnés par le goût antique, mais ni Rubens, ni Paul Potter, que personne n'a jamais accusés de répudier la réalité, n'eussent commis une pareille faute.

Le Passé exprime heureusement l'impression mélanco-

lique éprouvée par le poëte qui parcourt, avec une femme préférée, les allées d'un vieux château, autrefois animées par les amours royales. Le souvenir des entretiens mystérieux qui n'avaient pour témoins que le feuillage des allées et le bronze des tritons couchés au bord des bassins, est retracé avec une émotion vraie. Je n'aime pas l'expression : conquête féodale, appliquée à une femme jeune et belle qui entrait en disant : Sire, et partait en disant : Louis. Il est fâcheux que la rime ait ainsi dénaturé la pensée de l'auteur. Mais j'ai vu, avec plaisir, dans cette pièce, l'homme animer les choses, au lieu de se confondre avec elles.

La Soirée en mer peint fidèlement ce qui se passe en présence d'un spectacle unique, dans l'âme instruite par le malheur et dans l'âme rivée à l'ignorance par un bonheur constant. Le poëte a tiré bon parti de cette éternelle opposition. Je regrette seulement qu'il n'ait pas su s'arrêter à temps. L'idée, d'abord claire et précise, au lieu de s'expliquer par une évolution savante, s'émiette et vole en poussière ; et pourquoi ? parce que M. Hugo n'a pas voulu la quitter avant de l'avoir épuisée, parce qu'il n'a pas voulu lui dire adieu avant de l'avoir terrassée sous ses caresses. Avec moins de mots, il lui eût été facile de dire davantage.

La pièce *à un Riche* exprime aussi bien que *la Soirée en mer* une idée vraie ; personne ne contestera que l'intelligence de la nature, la faculté de jouir de la splendeur du ciel, de la verdure des forêts, donne au peintre, au rêveur, au poëte, une félicité souvent supérieure à celle du riche qui possède, sans les comprendre, le murmure et l'ombre de ses bois. Les développements à l'aide desquels M. Hugo a commenté cette idée, sont généralement justes. Il suit le riche dans ses projets, dans ses souvenirs , il épelle, syllabe à

syllabe, toutes les tristes pensées qui se succèdent dans l'âme dépravée par la satiété. Mais cette pièce, comme *la Soirée en mer*, gagnerait beaucoup en devenant moins verbeuse. Çà et là l'homme est encore envahi par la chose; au lieu de femmes émues, attendries, capables de dévouement et de repentir, l'auteur nous donne du velours et du satin, des diamants et des rubis, et il oublie que les femmes dont il parle ne sont pas réunies pour un bal de cour, mais pour causer, dans une salle du château où le riche les a conviées. Cependant, malgré sa verbosité, malgré la réalité souvent exubérante de plusieurs détails, cette pièce doit être comptée non-seulement parmi les meilleures du volume nouveau, mais aussi parmi les plus belles de l'auteur.

Les Oiseaux envolés avaient leur place marquée dans *les Feuilles d'Automne.* Le sujet de cette pièce est plein de grâce, et empreint d'une simplicité touchante. Les enfants du poëte ont, en jouant, jeté au feu les feuillets où il avait écrit ses vers ébauchés, et dans un moment de colére il les a chassés. Bientôt la tristesse et le découragement prennent la place de la colère. Seul, livré à lui-même, il gourmande son orgueil et regrette la joie bruyante des *Oiseaux envolés.* Il rappelle près de lui les marmots étourdis qu'il avait exilés; pour expier les reproches que tout-à-l'heure il leur adressait, il leur demande pardon. Jusque-là tout est bien, tout est vrai, tout est plein d'émotion et d'intérêt; mais, par malheur, M. Hugo, en essayant d'attendrir et de ramener les oiseaux envolés, trouve l'occasion de décrire ses fauteuils, son canapé, son plafond, les porcelaines de sa cheminée, les parchemins entassés sur les rayons de sa bibliothèque, et il ne sait pas résister à cette tentation dangereuse. Il s'engage dans une descrip-

tion sans fin, et ne s'arrête qu'après avoir dressé l'inventaire complet de toutes les richesses qui servent à ses études et à son délassement. Les pauvres enfants, en l'écoutant, si toutefois ils l'écoutent jusqu'au bout, ne doivent savoir que penser. Au milieu de toutes les promesses que le poëte leur prodigue, comment se connaître? que choisir parmi toutes les merveilles qu'il met à leur disposition? Les voilà jetés dans une perplexité sans issue. Je ne parle pas de la singularité de plusieurs comparaisons employées par l'auteur pour exprimer la forme de ses livres et de ses porcelaines, et dont le plus grand défaut est d'être absolument inintelligibles pour les oiseaux envolés. Mais je crois devoir insister sur l'exagération et la maladresse des louanges adressées à M. Méry. Quel que soit le mérite de *la Villéliade*, assurément ce n'est pas un titre suffisant pour entrer dans la famille d'Homère; car ce poëme, si vanté sous la restauration, n'est qu'une imitation ingénieuse de Boileau et de Delille, qui rappelle tour-à-tour les plaisanteries du *Lutrin* et les périphrases descriptives de *l'Imagination*. Peut-être M. Hugo a-t-il voulu remercier M. Méry d'avoir quitté Boileau et Delille pour les strophes dorées des *Orientales*. Nous inclinons à le croire; mais si le disciple de M. Hugo est fils d'Homère, Homère et M. Hugo ne seront plus qu'une seule et même personne. En supprimant la description de quelques joujoux, et en rayant M. Méry de la liste des Homérides, je suis sûr que M. Hugo ne ramènerait pas moins sûrement les oiseaux envolés, et qu'il plairait à tous les hommes de goût.

Tentanda via est se rapporte, comme la pièce précédente, à la vie de famille. Le poëte, pour calmer l'inquiétude de sa compagne qui s'effraie des longues rêveries de son enfant, essaie de lire dans l'avenir, et déroule devant

la mère éplorée toutes les gloires réservées à son fils. Assurément c'est là un noble orgueil, une noble confiance, un espoir légitime dont la raison peut sourire, mais qu'elle ne condamne pas. Que M. Hugo voie dans son fils un héritier de Mozart ou de Michel-Ange, de Raphaël ou de Palladio, il n'y a là rien qui nous étonne, et souvent il est sage de se consoler des jours mauvais qu'on a soi-même parcourus, en rêvant pour ceux qu'on aime des jours meilleurs. Un rhéteur chicanerait M. Hugo sur l'alliance du bonheur et de la gloire, mais il me semble inutile de réveiller cette question éternelle. D'ailleurs, lorsqu'il s'agit de M. Hugo, les questions ne manquent pas. J'ai peine à comprendre, par exemple, pourquoi espérant que son fils prendra l'Europe pour échiquier, il rapproche François Ier de Napoléon. Je concevrais très-bien qu'il mît en regard l'empereur du VIIIe siècle et l'empereur du XIXe; mais, à moins de chercher dans les guerres d'Italie le lien mystérieux qui rattache François Ier à Napoléon, je ne devine pas la parenté de ces deux noms. Il est permis de reprocher à Napoléon l'ignorance des limites où devait s'arrêter sa volonté; mais s'il lui est arrivé de prendre quelquefois l'audace pour du courage, il n'a jamais eu le goût des aventures. Or, François Ier, comme Charles VIII et Louis XII, courait en Italie chercher des aventures. Entre le prisonnier de Madrid et le prisonnier de Sainte-Hélène, il y a toute la distance qui sépare l'étourderie du génie. Si le fils de M. Hugo doit un jour entrer dans l'histoire et jouer parmi nous un rôle éclatant, s'il préfère à la peinture la guerre ou la politique, j'espère qu'il se sera préparé au rôle qu'il aura choisi par la lecture attentive des annales européennes, et qu'il ne prendra pas pour modèle un homme tel que François Ier. Mais si la gloire pour lui doit être une croix

aussi lourde que pour son père, puisse-t-il ne jamais la connaître!

M. Hugo, depuis qu'il écrit pour le théâtre, se plaint amèrement en toute occasion des inimitiés qui le poursuivent. Poëte lyrique, il jouissait avec bonheur des applaudissements qu'il recueillait; depuis que son nom a été prononcé devant le parterre, nous devons croire que sa vie n'est pas heureuse. La pièce adressée à mademoiselle L. B. n'est qu'une amplification verbeuse, sur un thème déjà développé par l'auteur dans *les Chants du Crépuscule*, et ce thème c'est le doute. M. Hugo considère le doute comme un des plus grands malheurs infligés à l'humanité; nous partagerons volontiers son avis, pourvu toutefois qu'il consente à distinguer le doute scientifique du doute appliqué aux affections dont nous avons besoin. Car l'étude des lois éternelles de la nature et des événements accomplis, malgré les innombrables tâtonnements imposés à notre intelligence, est assurément une des joies les plus grandes de notre vie. Le doute, en ce qui concerne la science, est souvent un instrument puissant, une méthode d'invention; le doute, ainsi conçu, loin d'être un malheur, nous rapproche de plus en plus de la vérité, et, puisque notre intelligence est avide de connaître, ce serait folie de déplorer les conditions attachées à l'agrandissement de nos idées. Sans doute il vaudrait mieux arriver plus promptement à l'évidence, et n'avoir pas tant de ténèbres lumineuses avant de voir la lumière éclatante et pure; mais il n'y a pas une intelligence, amoureuse de savoir, qui ne se résigne facilement au doute comme au noviciat; car la complication même des procédés auxquels nous sommes obligés d'avoir recours, pour nous saisir de l'évidence, grave plus profondément les idées acquises dans notre mémoire. Les con-

quêtes lentes et laborieuses sont souvent les plus durables. Il est probable que M. Hugo, en déplorant le doute sous lequel gémit l'humanité, était moins préoccupé de l'incertitude de la science que de la mobilité des affections sans lesquelles la vie sociale n'est qu'une longue torture. Si nous acceptons son témoignage comme irrécusable, s'il est vrai qu'il ne voie autour de lui que perfidie et trahison, amitiés menteuses, s'il est réduit à douter de toutes les promesses, certes il est malheureux, et il a raison de se plaindre.

La versification de cette pièce est d'une souplesse remarquable; nulle part M. Hugo n'a manié plus habilement les ressources de notre langue. Cette fois comme toujours, il a prodigué les images, mais il a su les gouverner, et la rime obéissante n'a pas dénaturé sa pensée. Les mots se sont rangés fidèlement à la place qu'il leur avait assignée; pourtant cette pièce n'est pas plus claire que la pièce publiée en 1835 sur le même sujet. Je crois que M. Hugo a dit tout ce qu'il voulait dire, mais qu'avant de parler, il n'avait pas nettement circonscrit ce que sa bouche allait exprimer. Il nous entretient de sa tristesse sans nous l'expliquer; seul avec lui-même, il remet tout en question; c'est là, sans doute, une souffrance réelle, mais non inguérissable. Car les hommes se sont partagé la recherche de la vérité, et depuis qu'ils se sont franchement résolus à cette division du travail indéfini de la science, ils ont, Dieu merci, découvert quelque chose. La science possible dépasse de beaucoup la science que nous possédons; mais si étroite qu'elle soit, elle suffit encore à occuper toute la vie d'un homme, et elle résout un assez grand nombre de questions pour donner souvent à l'esprit la joie de l'évidence. Pour goûter cette joie, il ne faut qu'étudier. La raison n'accepte pas comme un malheur la curiosité qui trouverait à se satisfaire en ouvrant un livre. D'ailleurs,

j'ai quelque peine, je l'avoue, à concilier les souffrances que M. Hugo raconte à mademoiselle L. B., avec le portrait du sage qu'il a tracé dans la même pièce. Cet homme détaché des passions vulgaires, qui n'a plus pour le bruit du monde qu'un dédain sévère et paisible, maître de lui-même et plein de confiance dans l'avenir, peut-il connaître les douleurs que M. Hugo déplore en vers éloquents? Nous ne le croyons pas.

La pièce à Eugène Hugo, l'un des frères aînés de l'auteur, se divise en trois parties bien distinctes. La première partie est tout entière consacrée à la peinture de l'enfance des deux frères, la seconde au supplice de la gloire, et la troisième à l'éloge de la paix et de la sérénité dont jouissent les morts. Tout ce qui se rapporte à l'enfance des deux frères peut se comparer, pour la grâce et l'élégance, aux meilleures pièces des *Orientales*. Il est impossible de ne pas admirer comme un chef-d'œuvre de fraîcheur et de vérité le tableau de ces deux têtes blondes endormies dans le même berceau, éveillées à la même heure, enivrées des mêmes rêves, courant aux mêmes jeux sous la feuillée, ruisselant de sueur et grondées par leur mère inquiète, groupées autour de la même table, et n'entrevoyant dans l'avenir qu'une suite de jours pareils. M. Hugo abandonne ce frais tableau, qu'il pouvait continuer sans s'exposer au reproche de prolixité, pour se plaindre de la vie qui lui est échue, et parler des *bouches de cuivre* de la renommée, comme un condamné parlerait des instruments de son supplice. Comment expliquer cette transition inattendue? Il félicite son frère mort de n'avoir pas connu les tourments de la gloire, de n'avoir pas combattu corps à corps avec la calomnie, et il oublie bientôt l'ombre à laquelle il s'adresse pour ne plus s'occuper que de lui-même. Il se complaît

dans l'étude de sa douleur, comme si sa gloire personnelle était l'unique sujet de l'ode commencée. Mais bientôt sa douleur même devient difficile à comprendre, car il a entendu, je ne fais que transcrire ses paroles, il a entendu les larmes de la foule tomber comme une pluie sur le branchage touffu de son drame. Il me semble qu'un homme qui a pu entendre une telle musique n'a pas le droit de se plaindre; que peut la calomnie contre un poëte à qui la foule témoigne son admiration par des sanglots? Il faudrait qu'elle fût bien maladroite pour attaquer un pareil adversaire; il n'est pas vraisemblable qu'elle songe à troubler le triomphe de M. Hugo, car les larmes, telles que les conçoit M. Hugo, sont assez bruyantes pour étouffer les clameurs jalouses. L'éloge de la paix dont jouissent les morts ne signifie rien après cette peinture de la gloire dramatique. Pourquoi le poëte, au lieu de s'occuper de lui-même, n'a-t-il pas insisté sur une idée à peine indiquée au début de la pièce, sur le génie qui méritait la gloire et qui n'a pu l'obtenir, dont la flamme s'est éteinte avant d'avoir été aperçue à l'horizon? Il me semble que le développement de cette idée devait envahir la pièce entière et commencer immédiatement après le tableau de l'enfance des deux frères. A quoi bon entretenir les morts de nous-mêmes?

La pièce *à Olympio* mérite une étude spéciale, car elle exprime nettement la pensée constante qui préoccupe M. Hugo depuis que la gloire ne lui suffit plus, et qu'il a tenté de gouverner la littérature contemporaine en roi absolu. Ses prétentions n'ont pas été acceptées, *inde iræ*. Jusqu'ici son royaume se réduit à quelques disciples qui croient, en lui obéissant, compléter leur rhétorique; or, ce petit nombre de sujets fervents et dévoués ne peut contenter l'ambition de M. Hugo. Pour un homme, en effet,

qui veut gouverner despotiquement le domaine entier de l'imagination, et qui même trouverait bon que la société française le consultât sur la réforme des institutions qui la régissent, quelques hommes de vingt ans, résolus à la lecture des *Orientales* et au dédain de tous les poëmes qui les ont précédées, sont bien peu de chose. Avoir rêvé un royaume et n'avoir pas même une principauté allemande! Quel désappointement, mais aussi quelle colère! C'est dans *Olympio* qu'il faut chercher l'expression des sentiments qui animent M. Hugo. Déjà, dans *les Feuilles d'Automne*, il avait préludé à l'hymne qu'aujourd'hui il se chante à lui-même; mais il était loin encore de l'adoration religieuse qu'il professe maintenant pour l'ensemble de ses œuvres. Quand il conseillait à lord Byron de prendre en pitié ses ennemis et de ne pas descendre jusqu'à regretter les amis qui se détachaient de lui, il est hors de doute qu'il avait pour interlocuteur sa propre conscience; car il n'est pas probable que M. Hugo ait pu, en 1830, se reporter par la pensée vers les souffrances que Byron éprouvait en 1811. D'ailleurs, en 1811, Byron n'avait pas encore acquis le droit de dédaigner ses ennemis, car il n'avait pas publié les deux premiers chants du *Pèlerinage*. La pièce *à Olympio* n'est donc qu'une transformation de la pièce adressée à Byron dans *les Feuilles d'Automne*; je me plais à reconnaître que la colère de M. Hugo, en vieillissant, n'a rien perdu de sa vigueur ni de son éloquence. Il est fâcheux que le nom d'Olympio soit un nom absolument impossible; mais l'intention de M. Hugo, en créant ce barbarisme, est assez manifeste pour que nous négligions d'insister sur cette faute légère. Il est évident que dans sa pensée, l'idée du poëte, c'est-à-dire de lui-même, s'associe à l'idée du Jupiter de Phidias, du Jupiter Olympien.

Comme il eût été de mauvais goût de dire : Je suis le premier de mon temps, et ceux qui ne m'admirent pas selon la mesure de mon ambition ne méritent pas d'entendre ma parole, M. Hugo s'est souvenu fort à propos de la ruse employée par le duc de Sully. L'ami du Béarnais avait imaginé de placer dans la bouche de ses secrétaires le récit des choses mémorables qu'il avait faites, et de cette façon il conciliait les joies de la vanité avec l'apparence de la modestie. M. Hugo, à l'exemple de Sully, se divise en deux personnes. Il se met sur un trône, et s'appelle, sans respect pour la langue italienne, Olympio; puis, sur les marches du trône, il place un ami d'Olympio, c'est-à-dire un autre Olympio, et cet ami, le seul qui s'entende à louer dignement son Sosie, adresse à Olympio une longue suite de consolations qui tiennent à la fois du psaume, du cantique et de la prière. David et Salomon, s'adressant à Dieu, ne parlaient pas autrement. Avant la venue d'Olympio, le monde était dans les ténèbres et la confusion ; sa main toute puissante a répandu partout la forme, l'ordre et la lumière. La multitude ingrate, au lieu de tomber à genoux et de le remercier par un cantique fervent, a osé discuter et juger l'œuvre d'Olympio; dans son audace impie, elle a été jusqu'à mettre Olympio sur la même ligne que les autres hommes. Il est temps que les nations connaissent toute la profondeur de leur crime; il est temps que les impies renversent leurs idoles et reviennent au vrai Dieu. Console-toi, dit à Olympio son ami fidèle, le seul qui lui soit resté, console-toi, car ils ne te comprennent pas. Et comment pourraient-ils pénétrer jusqu'au sanctuaire de ton intelligence ? Tout fruit contient une racine, toute racine un fruit. Nous transcrivons littéralement cette dernière phrase, et le lecteur nous en saura gré, car elle prouve

que M. Hugo a pour la botanique le même dédain que pour ses contemporains. Après avoir soumis les étoiles au caprice des vents, il supprime la tige, le calice, la corolle des fleurs, et il passe brusquement de la racine au fruit; ce parfait oubli, ou cette parfaite ignorance de tous les éléments de la science humaine, doit nous rendre indulgents pour la colère de M. Hugo. Puisqu'il ne daigne pas savoir ce que Newton et Linnée ont enseigné aux générations studieuses, faut-il s'étonner qu'il traite avec tant de superbe les lecteurs indociles qui sont loin de se prendre pour des Newton et des Linnée? Cependant il est probable que la phrase que nous avons soulignée, bien qu'absurde en elle-même, signifie dans la pensée de l'auteur, que sa vie et ses œuvres ne peuvent être jugées par ses contemporains, parce que sa vie et ses œuvres seront toujours pour nous un poëme incomplet, une plante incomplète. Quand nous tenons la racine, le fruit nous manque, quand nous tenons le fruit, nous n'avons pas la racine. Il est vrai que la racine ne joue pas un rôle important parmi les caractères distinctifs qui servent à classer les plantes; mais qu'importe? nous sommes encore trop heureux de deviner l'intention de M. Hugo. En nous penchant sur l'abîme de sa pensée, en sondant du regard l'incommensurable profondeur des flots où se débat son génie, nous apercevrions, c'est lui-même qui nous l'assure, un ciel resplendissant, peuplé d'étoiles sans nombre. L'ami d'Olympio ne nous dit pas si les étoiles de ce ciel inconnu sont régies par les lois que M. Hugo a fondées sur les ruines de la science astronomique. Toutefois, c'est une consolation pour nous de savoir que M. Hugo pourra, dès qu'il le voudra, nous montrer un peuple d'étoiles ignoré de MM. Herschell et Savary. A ce prix, nous consentons à oublier le dédain

qu'il professe pour ses juges ; et cet oubli nous coûte d'autant moins qu'Olympio ne traite pas avec un grand respect son ami unique et fidèle ; car il lui répond comme l'Océan répond au fleuve, c'est-à-dire qu'il le considère comme un point dans l'espace. Certes, si j'avais pour ami un poëte de la taille d'Olympio, je serais médiocrement flatté de traiter avec lui de fleuve à Océan; et si M. Hugo veut bien consulter le traité de Cicéron sur l'amitié, il se convaincra sans peine qu'il n'y a pas d'amitié possible entre un fleuve et l'Océan. A quoi donc se réduit l'ami unique et fidèle d'Olympio ?

Quels que soient pourtant les défauts de la pièce adressée à Olympio, nous n'hésitons pas à reconnaître dans cette pièce une grande richesse d'images, et ce qui est plus malheureux, mais non moins évident, une grande sincérité de colère. Nous voudrions pouvoir admirer dans la même mesure la treizième pièce du volume, où toute la haine de l'auteur contre la critique se résume en quatorze vers. Il est impossible d'imaginer quatorze lignes plus profondément imprégnées de fiel, impossible de rêver quatorze lignes qui expriment sous une forme plus désespérée, je ne dis pas la colère, mais la rage. L'auteur parle de son mépris pour la critique; il se trompe singulièrement, s'il croit que le mépris se concilie avec la rage qui transpire dans chaque mot de cette pièce. Pour caractériser le méchant qui ne s'agenouille pas devant le génie d'Olympio, il ne trouve rien de mieux que de le comparer à un champignon ; il va sans dire qu'Olympio joue le rôle du chêne. Mais le méchant, quel qu'il soit, aurait grand tort de s'affliger de cette comparaison, car si le champignon est bien peu de chose auprès du chêne, il n'est pas moins vrai que le fleuve, c'est-à-dire l'ami d'Olympio, n'a pas plus d'importance auprès de l'Océan, c'est-à-dire d'Olympio. Que M. Hugo se proclame

donc à son gré chêne ou Océan, peu nous importe, et peu importe sans doute au méchant qui a suscité cette comparaison botanique; ce qu'il y a de certain, c'est que l'orgueil n'est pas plus flatté de l'amitié que de l'inimitié de M. Hugo. M. Hugo est si grand, et les autres hommes sont si petits, qu'à peine sont-ils aperçus; car dès longtemps, c'est lui-même qui nous le dit, les fronts inférieurs sont habitués à l'ombre de son front. Il est donc certain que le méchant à qui M. Hugo adresse sa colère ne sera nullement ému de cette comparaison, qui voudrait être injurieuse, et qui n'est, à tout prendre, qu'un sujet d'étude assez curieux. Si ce méchant, que M. Hugo ne désigne pas plus clairement, est, comme je l'imagine, un esprit impartial, désintéressé, habitué aux formes sévères de la discussion, il ne descendra pas jusqu'aux régions tumultueuses de la colère, mais il contemplera d'un regard paisible et dédaigneux les angoisses de l'orgueil; car jamais la critique n'a mérité la haine de M. Hugo, si ce n'est par sa franchise. Il faudrait un incroyable aveuglement pour méconnaître le profit que l'auteur des *Orientales* a retiré des luttes livrées autour de ses ouvrages; s'il eût été accepté d'emblée, il ne serait pas à la place qu'il occupe aujourd'hui. Ses premières années ont été laborieuses, nous ne l'avons pas oublié. Il est arrivé à plus d'un esprit frivole d'insister exclusivement sur la singularité des premières odes, et de fermer les yeux sur les qualités qui les recommandaient à l'attention; mais cette raillerie acharnée n'a pas été sans utilité pour M. Hugo, puisqu'elle a contribué à fixer l'attention sur lui. D'ailleurs M. Hugo, qui, pendant trois ans, a pratiqué la discussion littéraire qu'il maudit aujourd'hui, M. Hugo, instruit par sa propre expérience, sait très-bien distinguer la critique sérieuse de la critique railleuse, et

depuis dix ans, depuis la publication de *Cromwell*, il a été étudié, commenté, jugé sérieusement. Si la critique a quelque chose à se reprocher en ce qui le concerne, c'est son extrême complaisance. Elle a cru bien faire en le soutenant, et elle l'a soutenu. Elle a expliqué à plusieurs reprises aux esprits indolents ou entêtés tout ce qu'il y avait de hardi dans les tentatives, de magnifique dans les promesses du poëte; elle s'est presque rendue solidaire de l'accomplissement des programmes que M. Hugo publiait dans chacune de ses préfaces. Est-ce la faute de la critique si le poëte a manqué à ses promesses, s'il nous a raconté les merveilles d'un Éden dont les portes sont demeurées fermées? Les éloges complaisants que la presse a prodigués à l'auteur de *Cromwell*, au lieu de l'affermir dans les résolutions qu'il annonçait et de l'encourager à chercher dans ses œuvres futures la démonstration des principes qu'il formulait en toute occasion, lui ont donné de lui-même une opinion exagérée, et lui ont persuadé qu'il lui suffirait, pour occuper la première place, de se l'adjuger. Les applaudissements, qui auraient dû lui inspirer une défiance salutaire, l'ont mené, par une pente insensible, à croire que chacune de ses paroles avait nécessairement une valeur infinie, et que la discussion ne pouvait l'atteindre sans profaner sa majesté sacrée. Quand la critique, effrayée du vertige qui emportait le poëte, a voulu réparer par la franchise le mal qu'elle avait fait; quand elle a voulu changer le rôle d'auxiliaire pour celui de conseiller, M. Hugo n'était plus capable de clairvoyance; il avait déjà trouvé en lui-même un prêtre et un autel; il avait fondé une religion qui, malheureusement, a trouvé des prosélytes ardents, et que je propose d'appeler *autothéisme;* car, s'il en faut croire le témoignage des *Voix intérieures*, M. Hugo est depuis

plusieurs années habitué à l'adoration de sa pensée. Il se contemple dans sa splendeur solitaire, et il est heureux de se contempler. Peut-être cette religion nouvelle, qui ne s'est jamais manifestée sous une forme si éclatante que dans les *Voix intérieures*, est-elle dès à présent une maladie incurable; peut-être la franchise n'a-t-elle plus rien à espérer d'un poëte qui voit des ennemis dans tous ses juges, qui accuse de haine et de trahison les conseils les plus sincères. Mais la vérité, prise en elle-même, offre assez d'intérêt pour que la critique ne tienne aucun compte de la joie ou de la colère de M. Hugo. Dût le poëte chercher, dans les trois règnes de la nature, un sujet de comparaison placé bien au-dessous du champignon, la critique ne renoncera pas à proclamer en toute occasion ce qu'elle prend pour la vérité. S'il lui arrive de se tromper, et jamais elle ne s'est crue à l'abri de l'erreur, elle n'hésitera pas à revenir sur ses premières déclarations, à rétracter les craintes qu'elle avait exprimées; mais en attendant que M. Hugo réfute les objections de la critique en réalisant les promesses de ses préfaces, en attendant qu'il se convertisse et désarme la discussion par l'harmonie et la pureté de ses ouvrages, la critique étudiera la popularité croissante des objections qu'elle a formulées, et cette étude la rendra indulgente pour la colère du poëte. Déjà il lui est permis de s'applaudir de l'évidence acquise à plusieurs idées qui d'abord ont paru obscures. Bien des convictions qui se disaient inébranlables, et qui s'agenouillaient devant les œuvres dramatiques de M. Hugo, ont perdu peu à peu leur première ferveur; les néophytes ont abandonné la prédication pour la discussion. De jour en jour, M. Hugo voit diminuer le nombre de ses disciples, et si ce mouvement de désertion continue, le poëte sera bientôt forcé de chercher en lui-

même l'unique auditeur des leçons qu'il se plaît à donner. Pour notre part, nous souhaitons que la solitude ne se fasse pas autour de lui; nous souhaitons qu'il n'attiédisse pas, suivant une progression indéfinie, les sympathies qu'il avait d'abord conquises, et qui désespèrent de s'égaler jamais à son ambition. Mais, s'il ne veut subir l'oubli, il faut qu'il se résigne à entendre la vérité.

Or, jusqu'ici, sinon dans ses préfaces, du moins dans ses œuvres, il paraît n'avoir compris qu'une partie de la poésie, et la partie dont il se préoccupe au moment de la création n'est qu'une partie secondaire, si on la compare à la partie qu'il néglige. Il ne voit, il ne poursuit que la forme, et il omet l'idée que la forme enveloppe, mais ne peut jamais suppléer. Sans confondre la poésie et la science, nous sommes en droit de demander, à la poésie aussi bien qu'à la science, l'idée cachée sous les paroles qu'elle prononce. Cet avis, qui porte avec lui-même son évidence et qui n'a pas besoin d'être démontré, ne paraît pas être l'avis de M. Hugo; car dans ses odes, dans ses romans et dans ses drames, les idées sont rares et les mots nombreux. La différence des procédés employés par la poésie et par la science n'abolit pas l'étroite parenté des facultés diverses qui se proposent la science et la poésie. L'imagination et le raisonnement relèvent également d'une faculté plus générale, qui s'appelle l'intelligence. C'est pourquoi le poëte, aussi bien que le naturaliste ou l'astronome, est obligé de penser. L'idée qu'il conçoit, au lieu de s'offrir sous la forme didactique, se présente sous la forme d'une image. Mais, quelle que soit la diversité des vêtements dont elles se couvrent, l'idée poétique et l'idée scientifique, en tant qu'idées, sont de la même famille. S'il n'est pas permis à l'astronome, au naturaliste, de parler lorsqu'il n'a rien à

dire sur les formes ou les mouvements des corps célestes, sur l'organisation et la vie des plantes ou des animaux, pourquoi serait-il permis au poëte de chanter lorsqu'il n'a rien à dire sur Dieu ou sur la création, sur lui-même ou sur les tragédies auxquelles il assiste? Qu'est-ce que la parole qui se réduit à ébranler l'air, à frapper l'oreille, et qui n'exprime aucune idée? Les savants dédaignent, avec raison, les considérations qui se donnent pour générales et qui ne peuvent s'appliquer à l'étude d'aucun ordre de faits; les poëtes qui prennent au sérieux la poésie, et qui embrassent d'un regard clairvoyant le domaine entier de l'imagination, ont le même dédain pour les mots, si bien arrangés qu'ils soient, qui n'expriment aucune émotion, aucune pensée, et M. Hugo a signé de son nom bien des mots de cette nature. Il professe pour l'image, prise en elle-même, un respect indéfini, et il ne paraît pas soupçonner que l'image est à la pensée ce que la draperie est à la chair. Il n'est jamais venu à la pensée de Polyclète ou de Phidias de ciseler le marbre pour le seul plaisir de le ciseler, de fouiller le Paros et de l'assouplir en plis ondoyants, comme la pourpre tyrienne, avec l'unique intention de voir la lumière se jouer dans les plis du marbre vaincu. Polyclète et Phidias savaient bien que les draperies sculptées par leur ciseau ne deviendraient belles et n'obtiendraient l'admiration qu'à la condition de traduire la chair voilée par la laine; ils savaient très-bien que la draperie, par elle-même, n'intéresserait pas la multitude et plairait, tout au plus, à quelques hommes du métier par le mérite de la difficulté vaincue. Homère et Sophocle étaient du même avis que Polyclète et Phidias, car jamais ils n'ont cherché dans Achille ou Briséis, dans Œdipe ou Antigone, le puéril plaisir d'arranger des mots, de manier des tropes; malgré la mélodie

enchanteresse de leur langue, ils n'auraient pas cru mériter les applaudissements de la Grèce, s'ils eussent négligé d'exprimer dans leurs vers obéissants de grandes pensées, de nobles émotions. Ils comprenaient très-bien que l'image sans l'idée n'est qu'un jeu d'enfants ou de rhéteurs, et que la gloire durable n'appartient qu'à l'éloquence qui accepte le maniement des images comme moyen, mais non comme but. Tous les hommes qui ont inscrit leurs noms dans l'histoire de l'imagination humaine ont associé constamment la chair à la draperie, l'idée à l'image. M. Hugo, doué d'une aptitude singulière pour le maniement de la langue, quoiqu'il lui arrive parfois de la traiter avec brutalité, comme par exemple lorsqu'il dit à Olympio : Ta réputation *dont* souvent nous nous sommes écriés en rêvant, devait appliquer d'abord ses éminentes facultés à la partie extérieure de notre poésie; et certes il y aurait de l'injustice à méconnaître ce qu'il a fait pour l'enrichissement de la rime, pour la mobilité de la césure, pour la variété du rhythme, pour l'analogie et la continuité des symboles. Les services qu'il a rendus à la partie extérieure de la poésie sont incontestables. Il a cherché, il a trouvé dans la prose, des ressources que les praticiens consommés ne soupçonnaient pas; mais dans ses romans, comme dans ses drames, comme dans ses odes, il a presque toujours dissimulé, par l'éclat des images, l'absence des idées que le public attendait. Comme il possède dans le maniement des images une habitude au-dessus de tout éloge, comme il gouverne la langue avec une autorité militaire, et que bien peu, parmi les plus studieux, sont en mesure de ne pas regarder cette habileté avec étonnement, ses odes, ses romans et ses drames ont acquis une grande renommée. D'ailleurs, dans quelques chapitres de *Notre-Dame de Paris*, dans plusieurs scènes de

Marion Delorme et d'*Hernani*, dans plusieurs pièces des *Feuilles d'Automne*, l'idée se montre sous l'image. Si amoureux qu'il soit de la parole, M. Hugo ne peut abolir en lui-même la faculté de sentir et de penser. Si par l'application persévérante de la méthode qu'il a créée, et qui consiste à considérer la parole comme vivant par elle-même et pouvant se suffire sans le secours de l'idée, il arrivait à effacer cette faculté, son nom serait bientôt rayé de la liste des poëtes. Mais nous espérons qu'un pareil malheur ne lui est pas réservé. Il est encore jeune, il possède un admirable instrument ; dès qu'il voudra se mettre à sentir et à penser, il trouvera pour toutes ses émotions, pour toutes ses idées, des paroles empressées et fidèles. En se résignant à vivre dans la société des livres ou des hommes, il comprendra de jour en jour combien les images les plus éclatantes sont peu de chose, lorsqu'elles ne traduisent pas des idées vraies ou des passions énergiques. Si au contraire il s'enferme dans une solitude obstinée, si l'étude des livres ou des hommes ne donne pas à sa poésie les qualités humaines qui lui manquent, il ne lui restera que la gloire d'avoir enseigné à ses contemporains le doigté d'un instrument pour lequel il n'a pas écrit de musique.

1837.

SAINTE-BEUVE.

Les débuts littéraires de M. Sainte-Beuve remontent à l'année 1824. Cependant son premier livre, je veux dire le *Tableau de la poésie française au seizième siècle*, ne parut qu'en 1828. La *Vie*, les *Poésies* et les *Pensées de Joseph Delorme* sont de l'année suivante. Ainsi M. Sainte-Beuve, né en 1804, est entré en relations avec le public dès l'âge de vingt ans ; il eût été difficile de commencer plus tôt. Je me propose d'examiner dans leur ensemble tous les travaux de cet esprit ingénieux qui occupe aujourd'hui dans notre littérature une place si considérable, si légitimement acquise. Pour donner à ma pensée plus de clarté, au lieu de suivre l'ordre chronologique, bien qu'il semble naturellement indiqué, j'étudierai tour-à-tour le poëte, le romancier, l'historien de Port-Royal, et enfin le critique, le peintre de portraits. Cette division, qui n'est pas tout-à-fait d'accord avec l'ordre chronologique, me permettra de marquer avec plus de précision les diverses faces de sa pensée, et de noter en caractères plus faciles à saisir les oscillations, les transformations, et parfois même les réfutations qu'il ne s'est pas épargnées. J'ai assisté à ses débuts avec sympathie, j'ai suivi ses travaux avec cu-

riosité, avec empressement. Son érudition active et variée est pour moi le sujet d'une vive admiration. Toutefois je suis loin de partager toutes les opinions qu'il a exprimées, et mon hésitation s'explique facilement ; car M. Sainte-Beuve, à peine âgé de quarante-sept ans, a plus d'une fois varié en parlant du même sujet, et je pourrais accepter ce qu'il a dit autrefois d'un poëte ou d'un historien sans me trouver d'accord avec lui, je veux dire sans épouser son opinion d'aujourd'hui.

A Dieu ne plaise que je voie dans la permanence des opinions un signe évident, irrécusable de sincérité ! Je sais trop bien que plus d'un écrivain, pour échapper au reproche d'inconséquence, est demeuré fidèle aux paroles, aux idées qu'il avait depuis longtemps abandonnées, dont il sentait toute la fausseté. Ainsi, quand le moment sera venu de discuter les jugements littéraires de M. Sainte-Beuve, s'il m'arrive de lui adresser quelques reproches, je lui tiendrai compte de la mobilité naturelle de son esprit, et je ne condamnerai pas ses idées nouvelles en tant que nouvelles, mais plutôt comme exprimées trop tard ou d'une façon inopportune.

Pour bien comprendre toute la valeur des *Poésies de Joseph Delorme*, il faut se reporter par la pensée aux dernières années de la restauration ; car, bien qu'il y ait dans ce recueil une partie substantielle, une partie vraiment humaine, les questions de forme y tiennent tant de place, qu'on le jugerait trop sévèrement en négligeant le milieu où il s'est produit. En 1829, toutes les questions de rhythme, de rime, de césure, d'enjambement, étaient le sujet de vives controverses. Ce n'est pas là, sans doute, le fond même de la poésie. Cependant ces questions, bien que secondaires, ont une véritable importance, et je con-

çois très-bien que M. Sainte-Beuve les ait étudiées avec ardeur, avec amour. D'ailleurs, tout en étudiant l'instrument poétique en artiste, en érudit, il n'a jamais négligé l'étude de sa propre pensée, et la science des mots, la connaissance approfondie de toutes les ruses du métier, ne l'ont jamais distrait du but suprême de la poésie. Il a toujours préféré l'expression d'une idée vraie, d'un sentiment généreux, aux évolutions du rhythme, aux caresses de la rime. Les *Poésies* et les *Pensées de Joseph Delorme* nous offrent, sous deux formes diverses, le fruit des études de M. Sainte-Beuve. Dans les *Pensées de Joseph Delorme*, l'auteur discute et justifie les doctrines qu'il a embrassées; dans les *Poésies*, il traduit, il exprime ces mêmes doctrines en strophes ardentes ou éplorées, et il s'acquitte de cette double tâche avec un égal bonheur. Il manie la controverse littéraire aussi habilement que la rime et la césure. Subtil et précis dans les *Pensées*, il trouve dans les *Poésies* des images heureusement assorties pour tous les sentiments qu'il veut nous révéler, pour tous les regrets auxquels il veut nous associer.

Je crois distinguer dans les *Poésies de Joseph Delorme* trois parts bien distinctes : la première appartient à l'étude du XVIe siècle, je veux dire à l'étude de la France pendant cette période érudite et ingénieuse, la seconde à l'école des lacs, à Coleridge, à Wordsworth, à Wilson, et la troisième enfin relève tout entière de l'âme du poëte. Si je prends la peine d'établir cette triple distinction, ce n'est pas pour amoindrir la valeur poétique du recueil, mais bien plutôt pour en déterminer le vrai caractère. L'auteur, tout en demeurant lui-même, tout en maintenant l'originalité de sa pensée, a pourtant pris conseil, tantôt de Ronsard, de Baïf ou Du Bellay, tantôt de Coleridge ou de Wordsworth,

comme s'il sentait que sa main encore novice a besoin d'être guidée sur le clavier, et ce double conseil lui a porté profit. D'ailleurs, malgré sa jeunesse, il avait alors vingt-cinq ans, l'érudition n'a pas engourdi chez lui la spontanéité de la pensée. M. Sainte-Beuve, dans les *Poésies* mêmes de *Joseph Delorme*, tout en modelant sa parole sur la parole des maîtres, a toujours su garder son caractère personnel. Ainsi les trois parties distinctes que j'ai indiquées dans ce recueil, tout en marquant la diversité des études poursuivies par l'auteur, sont pourtant dominées par un ton général de sincérité. Il n'y a pas une page qui ne porte l'empreinte d'un sentiment réellement éprouvé, et ne rappelle la devise de Montaigne : « C'est avant tout un livre de bonne foi. »

Cette sincérité est, à mon avis, le mérite le plus incontestable de *Joseph Delorme*. Les esprits sérieux qui, sans dédaigner les questions de forme, mettent la pensée, le sentiment, c'est-à-dire la substance même de la poésie, au-dessus de la rime, de la césure et de l'enjambement, peuvent sourire plus d'une fois en voyant l'auteur lutter sans relâche avec Ronsard et Baïf, et s'efforcer de leur dérober tous leurs secrets. Il est permis de croire que, dans cette joûte poétique, M. Sainte-Beuve ne s'est pas toujours arrêté à temps. Au-delà de certaines limites, l'arrangement des mots, loin de servir au relief de la pensée, en diminue volontiers l'importance. Le XVIe siècle ne paraît pas avoir deviné ce point délicat, difficile à marquer sans doute, mais dont la réalité ne saurait être contestée. Peut-être M. Sainte-Beuve a-t-il embrassé trop chaudement les doctrines de Ronsard sur le rhythme et la rime. A cet égard, je crois qu'il est aujourd'hui du même avis que nous. Quant à l'imitation des poëtes anglais de notre âge, je

suis loin de la blâmer. Cette imitation, pratiquée librement, est un utile exercice. Il y a d'ailleurs dans Coleridge et dans Wordsworth plus d'une page qui peut se comparer, pour la grandeur et la pureté, aux plus belles pages de Byron. C'est pourquoi je pense que M. Sainte-Beuve a bien fait d'entretenir un commerce familier avec ces deux poëtes, dont la renommée est si inférieure au mérite. A l'âge où il écrivait les *Poésies de Joseph Delorme*, Coleridge et Wordsworth étaient pour lui des conseillers plus utiles que Ronsard et Baïf, car ils lui enseignaient l'art d'étudier sa propre pensée, de sonder son cœur, tandis que les maîtres applaudis du XVIe siècle, si ingénieux et si habiles dans le maniement de la parole, se laissent trop souvent distraire de la pensée par le déplacement de la césure ou l'entrelacement des rimes.

Si M. Sainte-Beuve s'en fût tenu à cette double imitation, s'il se fût borné à reproduire librement la poésie française des derniers Valois, la poésie anglaise de notre temps, il n'appartiendrait pas à l'histoire littéraire. N'existant pas par lui-même, ne vivant pas d'une vie indépendante, il ne serait guère connu que des érudits ; heureusement il a mis dans son premier recueil quelque chose qui n'appartient qu'à lui, et c'est par là qu'il a pris rang. La partie vraiment originale de *Joseph Delorme* a soulevé plus d'une objection. Quelques lecteurs enclins à la pruderie ont blâmé le choix des sujets, comme si l'art n'avait pas le privilége de relever tout ce qu'il touche. Pour moi je ne saurais m'associer à ces objections. Sans conseiller à la poésie de s'adresser indistinctement à tous les accidents de la vie réelle, je pense qu'elle agit sagement en interrogeant tour à tour les bonnes et les mauvaises pensées, les heures égarées aussi bien que les heures paisibles.

Quels que soient les dangers de certains sujets, j'aime mieux voir le poëte se frayer un sentier nouveau, dût-il trébucher plus d'une fois, que de le suivre sans inquiétude sur une route cent fois parcourue.

La sincérité chez Joseph Delorme est poussée si loin, qu'il n'hésite pas à se montrer sous le jour le plus défavorable. Il ne se contente pas de peindre l'égarement des sens, il confesse sans détour toutes les mauvaises pensées, les sentiments honteux enfouis au fond de son cœur. Il se déclare franchement incapable d'aimer d'un amour constant et dévoué. En rêvant les plus doux triomphes, il rêve le désenchantement et l'abandon. Si ce n'est pas une calomnie, comme j'aime à le penser, c'est à coup sûr un étrange aveu. La jeune fille ignorante et naïve, la jeune femme liée au bras d'un vieil époux, excitent en lui la même ardeur, la même curiosité ; mais que l'une des deux se prenne à l'aimer et se livre, malheur à elle ! car, son désir à peine assouvi, il prévoit qu'il détournera les yeux et ne gardera pas même le souvenir de leur nom. C'est là sans doute une nature marquée d'un sceau funeste, qui ne séduira personne, malgré le talent du peintre, une nature qui éveillera plus de colère que de sympathie ; car celui qui se déclare incapable d'aimer et qui pourtant essaie d'inspirer l'amour, impose silence à toute compassion : son malheur devient méchanceté ; il se venge sur les natures meilleures de l'infirmité de sa nature. Cependant je préfère cet aveu, si triste qu'il soit, à toutes les déclamations sur l'éternité de l'amour, sur la sainteté des serments, que la foule est habituée à saluer comme des modèles de franchise et de loyauté. J'aime mieux l'amertume sincère que la sérénité menteuse. Si Joseph Delorme a dit vrai en parlant de lui-même, s'il n'a rien exagéré en affirmant qu'il

ne pouvait s'empêcher de répondre au dévouement par l'ingratitude, et, pour ma part, j'aime à penser qu'il s'est trompé, ce n'est pas moi qui lui reprocherai la crudité d'un tel aveu.

L'ivresse de l'amour, l'extase de la passion, sont d'ailleurs retracées dans les *Poésies de Joseph Delorme* avec une vivacité d'accent, une ardeur de langage qui révèlent chez le poëte une nature meilleure et plus généreuse : il a pris soin lui-même de se réfuter; il a trouvé, pour la fuite des heures que l'âme voudrait enchaîner, des paroles empreintes d'un regret profond, et qui rachètent bien des blasphèmes. Je lui pardonne tout le mal qu'il a dit de lui-même, toutes les paroles impies qu'il a prononcées sur le néant de l'amour et la duperie du dévouement, en faveur de ces vers éclos dans son cœur, au bruit de la valse, à la lueur des bougies pâlissantes. De tels regrets, si éloquemment exprimés, n'appartiennent qu'à des cœurs vraiment capables d'aimer. Aussi, tout en reconnaissant que la nature de Joseph Delorme, telle du moins qu'elle se révèle à nous dans ses essais lyriques, n'est pas une nature complète, tout en acceptant comme vrais plusieurs des reproches qu'il s'adresse, je me sens disposé à l'indulgence. Il y a chez lui plus de malheur que de malignité. Il désire plus qu'il ne veut, et, quand il lui arrive de vouloir sérieusement, il ne mesure pas sa volonté à sa puissance : de là ses plaintes et ses blasphèmes.

Les *Consolations* nous offrent le talent poétique de M. Sainte-Beuve sous la forme la plus heureuse et la plus complète. Quoique ce recueil ait suivi de très-près les *Poésies de Joseph Delorme*, il signale dans la carrière littéraire de l'auteur un progrès éclatant. Tout ce qui était ébauché dans le premier livre se trouve achevé dans le

second. Je vois dans les *Consolations* l'épanouissement spontané d'une riche intelligence qui jusque-là n'avait pas encore révélé toute sa splendeur, toute sa variété. Si M. Sainte-Beuve eût gardé fidèlement le style de ce dernier livre, sa place serait marquée dans les premiers rangs de nos poëtes. Il règne dans toute la série des idées qu'il met en œuvre une élévation constante, et pour être juste je dois ajouter que l'expression se maintient toujours à la hauteur de la pensée. Bien que le sujet soit parfois d'une nature mystique, il n'y a pas une page des *Consolations* qui mérite le reproche d'obscurité. Le lecteur suit sans inquiétude, sans trouble, sans hésitation, le développement du thème choisi par le poëte. Il sent que ce thème, mûri lentement par la réflexion, va porter des fruits savoureux, et son attente n'est pas déçue. Les *Consolations* se distinguent de *Joseph Delorme* sous le rapport moral aussi bien que sous le rapport littéraire. Non-seulement le style est plus limpide, plus transparent ; mais la pensée, plus sereine, plus paisible, embrasse un plus vaste horizon. Dans ce second recueil, l'imitation tient très-peu de place. Si le récit débute quelquefois à la manière de Crabbe, il se poursuit et s'achève par un procédé qui n'a rien à démêler avec les œuvres du poëte anglais. Pour caractériser nettement le mérite moral et poétique des *Consolations*, deux pièces me suffiront : l'une inspirée par un sonnet de Michel-Ange, l'autre par un passage de *la Vie nouvelle*. La manière savante dont M. Sainte-Beuve a traité ces deux pièces montre clairement qu'il possède tous les secrets de son art. La simplicité du début, l'agrandissement progressif de la pensée, les transitions inaperçues qui relient sans effort les diverses parties de la composition, ne laissent aucun doute sur la prévoyance qui a présidé à la conception,

à l'achèvement de l'œuvre. Rien d'inutile, rien de fortuit. Le poëte ne perd pas de vue un seul instant le but qu'il veut toucher, et sait d'avance la route qu'il suivra. Il traduit d'abord dans une langue harmonieuse et pure le sonnet de Michel-Ange, et répond au peintre immortel comme s'il avait besoin d'être consolé, comme s'il n'avait pas vu face à face la vérité suprême devant qui toute douleur se tait et s'apaise. Michel-Ange, dans les dernières années de sa vie, si nous acceptons comme sincère son propre témoignage, si le sonnet dont je parle n'est pas un caprice de son génie, n'envisageait qu'avec une pitié dédaigneuse les œuvres que nous admirons, et qui assurent à son nom les louanges de la postérité la plus reculée. Livré tout entier au salut de son âme, il s'affligeait d'avoir pratiqué si longtemps le culte de la beauté, d'avoir si longtemps négligé la prière pour lutter de puissance et de fécondité avec les œuvres divines. Il s'accusait d'avoir oublié la voie qui conduit l'âme sainte aux pieds de son Créateur pour s'enivrer de gloire et d'applaudissements. A vrai dire, les deux biographes de Michel-Ange ne vont pas si loin dans l'expression de ses sentiments religieux. Toutefois M. Sainte-Beuve avait le droit de le croire sur parole sans discuter, sans contrôler son témoignage, et j'aurais mauvaise grâce à le chicaner sur sa crédulité, car le sonnet de Michel-Ange est devenu pour lui le sujet d'une éloquente réfutation. Non, l'art pratiqué dans toute sa sincérité n'est pas une œuvre profane. Ce n'est pas méconnaître et oublier Dieu que d'étudier la création et d'essayer de la retracer dans toute sa magnificence. Les *Sibylles* et les *Prophètes*, la *Genèse* et le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine ne méritent pas la compassion d'une âme chrétienne. Non-seulement ils nous représentent le Créateur dans sa

justice, dans sa puissance ; mais, abstraction faite du sujet, le génie même à qui nous devons ces œuvres immortelles rend hommage à Dieu en se révélant pleinement. L'épanouissement complet des facultés qu'il a reçues du ciel est une forme de la reconnaissance. Le poëte a donc raison de répondre à l'artiste affligé de sa gloire : « Non, tu n'as pas démérité; non, tu n'as pas négligé Dieu en multipliant tes œuvres. Ton labeur n'est pas un labeur stérile. Le maître souverain accepte comme autant de prières toutes les pensées austères que tu as exprimées par la forme ou la couleur. » M. Sainte-Beuve a trouvé pour ces sentiments des paroles magnifiques, pleines à la fois de force et d'onction. Il a su traiter la réhabilitation religieuse de l'art, sans jamais confondre la langue du philosophe et la langue du poëte. La vérité s'offre toujours à nous sous les traits de la beauté. Toutes les pensées, revêtues d'images tour à tour mystiques ou éclatantes, se gravent sans effort dans notre mémoire. Le procédé suivi par M. Sainte-Beuve se recommande à la fois par la sagesse et la puissance. Il n'a pas abandonné aux hasards de l'improvisation une parcelle du sentiment qu'il voulait exprimer. Avant d'entamer l'entretien avec son illustre interlocuteur, il a mesuré ses forces et pesé mûrement toutes les paroles qu'il allait lui adresser. Aussi voyez comme la sainteté de l'art est franchement proclamée et vaillamment défendue. Les idées naissant des idées, les images naissant des images, portent la persuasion dans l'intelligence, sans jamais la troubler ou la lasser. Le poëte peut-il souhaiter, peut-il espérer un triomphe plus complet ? Parler à Michel-Ange de son art, de son génie, du salut de son âme en restant digne d'un tel sujet, l'entreprise était hardie, périlleuse ; M. Sainte-Beuve l'a menée à bonne

fin, et pour une telle œuvre, la louange n'est que justice.

La pièce inspirée par un passage de *la Vie nouvelle*, mérite les mêmes éloges que la réponse à Michel-Ange; c'est la même simplicité, la même grandeur, la même clarté. Le songe et le réveil du poëte florentin sont racontés dans une langue naïve, qui reproduit sans servilité toute la grâce du texte original. Puis, le récit achevé, le poëte français prend la parole à son tour et suit librement sa rêverie. Je ne veux pas essayer d'analyser cette pièce, qui défie toute analyse : c'est un mélange habile de pensées familières, de tristesse élégiaque et d'élans lyriques, dont notre littérature offre peu d'exemples. Aussi je n'hésite pas à la recommander comme un modèle d'élégance et de spontanéité. Parfois il semble que le style prend une allure prosaïque; mais il ne tarde pas à se relever, et deux ou trois images habilement choisies suffisent pour nous ramener en pleine poésie.

Ainsi les *Consolations* contentent la raison en même temps qu'elles charment l'imagination : ce n'est pas seulement une lecture attrayante, c'est une lecture salutaire. La pensée religieuse qui domine le recueil tout entier relie dans une harmonieuse unité les plaintes, les vœux, les espérances qui tour à tour s'échappent des lèvres du poëte.

Malheureusement, si les *Consolations*, comparées aux *Poésies de Joseph Delorme*, marquent un progrès éclatant dans la vie intellectuelle de M. Sainte-Beuve, les *Pensées d'Août*, comparées aux *Consolations*, ne portent pas le même caractère : ce n'est pas que la pensée proprement dite, la pensée prise en elle-même, soit dépourvue de grandeur; mais dans ce dernier recueil les idées les plus ingénieuses, les sentiments les plus généreux, sont enveloppés d'une brume que l'attention la plus persé-

vérante ne réussit pas toujours à écarter. Je ne demande pas à la poésie élégiaque ou lyrique la clarté, la précision, l'évidence d'un livre de géométrie; il y a cependant, même en poésie, une clarté relative que les maîtres de l'art ont toujours considérée comme une loi impérieuse : or M. Sainte-Beuve, je le crains bien, en écrivant les *Pensées d'Août*, n'a pas tenu compte de cette clarté relative. Qu'est-il arrivé? Le sort réservé à ce livre n'était pas difficile à prévoir ; à peine quelques esprits courageux ont-ils poursuivi la lecture jusqu'au bout. Le souvenir des *Consolations* les soutenait dans cette tâche épineuse, et, la tâche accomplie, ils ne sont pas demeurés sans récompense; car, la brume une fois soulevée, nous trouvons dans ce recueil une ample moisson d'idées qui, pour être appréciées, n'auraient besoin que de se produire dans une langue plus transparente et plus vive. Sous le voile qui les couvre, elles sont pour la foule comme non avenues. Et quand je dis la foule, je n'entends pas parler de la foule bruyante, inattentive, à qui la poésie lyrique ne s'adresse jamais ; je parle de cette foule intelligente et lettrée mais quelque peu paresseuse, qui veut comprendre sans effort et ne relit pas volontiers ce qui est demeuré obscur à la première lecture. Or c'est avec elle qu'il faut compter, et M. Sainte-Beuve ne s'en est pas souvenu : il s'est contenté d'indiquer sa pensée, sans se donner la peine de l'exprimer. Encore, si l'indication était toujours précise, le lecteur pourrait, à la rigueur, y trouver un sujet de réflexion ; mais trop souvent l'indication est tellement vague, tellement confuse, que l'esprit ne sait où se prendre, et s'arrête découragé : on dirait que l'auteur craint de profaner les sentiments qui l'animent, en nous les révélant sans détour, sans ambiguïté. Un tel procédé, on le comprend,

devait rebuter la plupart des lecteurs, et c'est en effet ce qui est arrivé. Je le regrette sincèrement, car il y a dans les *Pensées d'Août* autant de thèmes vraiment émouvants que dans *Joseph Delorme* et les *Consolations ;* mais aucun de ces thèmes n'est développé de façon à prendre possession de notre intelligence. Pour justifier ce que j'avance, pour ne laisser aucun doute sur la justesse des principes exposés tout à l'heure, je choisis la pièce la plus importante du recueil, celle qui a soulevé le plus d'objections, je pourrais dire qui a excité le plus de colère, car l'impatience a souvent pris la forme de la colère. Je choisis *Monsieur Jean.* Certes, parmi ceux qui ont eu le courage de lire depuis le premier jusqu'au dernier vers cette mélancolique histoire, il n'y a personne qui ne se félicite d'avoir persévéré. Cet enfant élevé jusqu'à vingt ans dans l'ignorance de son père, nourri d'enseignements religieux, habitué à chercher la source du devoir dans la volonté divine plutôt que dans la raison humaine, et qui recule épouvanté devant le nom qu'il a cherché si longtemps, est à coup sûr un sujet d'attendrissement et de pitié. Sa vie tout entière, offerte en expiation des fautes de son père, nous frappe de surprise et d'admiration. Le fils de Jean-Jacques Rousseau, abandonné à l'hôpital, recueilli par une main pieuse, se faisant maître d'école pour réparer, autant qu'il est en lui, par ses leçons de chaque jour, le mal que son père a fait, pour préserver la génération nouvelle des doctrines téméraires qui ont égaré tant d'âmes ardentes, c'est là sans doute un thème vraiment poétique. Le pèlerinage de M. Jean, entouré de sa jeune famille, ou plutôt de ses ouailles, aux lieux mêmes qui sont désormais associés sans retour au nom de Jean-Jacques, la parabole évangélique offerte aux écoliers en face du ciel qui sourit à ce pieux enseignement, n'est

certes pas une idée vulgaire. A quelque point de vue qu'on se place, qu'on juge *Monsieur Jean* au nom de la foi catholique, ou qu'on le juge au nom de la philosophie, qu'on accepte ou qu'on répudie l'anathème lancé par l'Église contre Jean-Jacques Rousseau, il est impossible de méconnaître la grandeur et la nouveauté de la donnée choisie par M. Sainte-Beuve. Pourquoi faut-il que cette donnée si neuve et si féconde nous soit présentée dans une langue tour à tour obscure jusqu'à l'énigme, ou prosaïque jusqu'à la vulgarité, hérissée d'ellipses, sillonnée de sous-entendus, capable, en un mot, d'irriter les esprits les plus bienveillants? Et non-seulement l'histoire de M. Jean est écrite d'un style qui semble chérir les ténèbres, mais elle se traîne et s'éparpille avec une lenteur, une prolixité qui lasse l'attention la plus robuste. Tous les traits que j'ai rassemblés en quelques lignes se laissent à grand'peine deviner au milieu des innombrables parenthèses qui interrompent à chaque instant le récit. Dans ce poëme, qui n'a pas moins de huit cents vers, il n'y a pas trace de composition ; les idées se succèdent, mais elles ne s'enchaînent pas. Qu'il s'agisse de nous attendrir ou de nous étonner, d'exciter notre admiration ou notre pitié, l'auteur ne prend jamais la peine d'achever une image après l'avoir ébauchée, de soutenir une comparaison après l'avoir indiquée : c'est un pêle-mêle de notes rassemblées pour un travail qui n'est pas fait. Pour quiconque a étudié le style de *Monsieur Jean*, la destinée malheureuse des *Pensées d'Août* ne saurait être un sujet d'étonnement. Certes il y a de l'injustice à dire que ce livre est sans valeur; mais je comprends très-bien que les admirateurs mêmes des *Consolations* aient abandonné la partie à moitié chemin. Les *Pensées d'Août* sont plutôt un recueil de ce qu'on appelle au collége matières poétiques,

une série de thèmes proposés à l'imagination du lecteur, qu'un livre de poésie, car la donnée la plus riche ne mérite le nom de poëme qu'après avoir revêtu une forme vivante et précise : c'est une condition qui n'est jamais méconnue impunément. L'idée poétique est au poëme ce que la semence est à l'épi ; ce que la terre nourricière fait pour le grain déposé dans son sein, la forme le fait pour l'idée qui lui est confiée. M. Sainte Beuve, en écrivant ses poésies, a trop compté sur le bon vouloir et la patience de ses lecteurs ; au lieu d'un texte à lire, il leur a offert un texte à déchiffrer, et ceux qui à force de persévérance ont réussi à trouver la clé de cette langue nouvelle, tout en reconnaissant la grandeur des pensées jetées confusément dans ce carnet poétique, ont accepté sans colère et sans dédain la destinée de ce livre. Il n'ont pas accusé la foule de mauvaise foi ou d'ignorance, car ils ont compris que la foule trouvait dans le style même de M. Sainte-Beuve l'excuse de son indifférence. Pour ma part, bien que j'aie rencontré dans les *Pensées d'Août* plus d'une page émouvante, je suis obligé d'avouer que mon émotion a été souvent troublée ou plutôt anéantie par un mot inattendu, une ellipse impénétrable. Pour estimer le talent poétique de M. Sainte-Beuve à sa juste valeur, il faut oublier les *Pensées d'Août* et relire les *Consolations*. Je les ai relues avec bonheur, et c'est au nom même de l'admiraion qu'elles m'inspirent que je condamne les *Pensées d'Août*.

Le roman de M. Sainte-Beuve se rattache à ses poésies par un lien très-étroit, et cette parenté morale est trop évidente pour avoir besoin d'être démontrée : il suffit de l'affirmer pour que chacun la reconnaisse. *Joseph Delorme* et les *Consolations* contenaient le germe de *Volupté*, et j'ajouterai que *Volupté* contenait le germe des *Pensées d'Août*.

Cette intime relation ou plutôt cette identité du poëte et du romancier ne doit pas nous étonner, car, bien que M. Sainte-Beuve ait embrassé l'art d'écrire comme une profession et soit demeuré fidèle au rêve de ses premières années, il faut le dire à sa louange, chez lui l'écrivain se confond toujours avec l'homme. La pratique de l'art d'écrire ne l'a pas conduit comme tant d'autres à séparer la parole de la pensée, à mettre sa parole au service d'une pensée quelconque; c'est pourtant ce qu'on appelle aujourd'hui le triomphe du talent. M. Sainte-Beuve n'a jamais exprimé que ce qu'il avait senti, ce qu'il avait pensé. Je ne suis donc pas surpris que *Volupté* rappelle en maint endroit *Joseph Delorme* et les *Consolations*, et présage parfois les *Pensées d'Août*. C'est une conséquence logique et nécessaire de la sincérité de l'auteur.

Le sujet de *Volupté* est d'une nature très-délicate, et la philosophie peut le revendiquer aussi bien que l'imagination. Il s'agit en effet de montrer que la volupté énerve toutes nos facultés, nous rend en peu d'années incapables de sentir, de comprendre, de vouloir, et fait de nous, impuissants désormais pour notre propre bonheur, un fléau terrible pour le bonheur d'autrui. Présentée dans ces termes absolus, la thèse choisie par M. Sainte-Beuve peut paraître excéder les limites de la vérité. Et cependant, pour peu qu'on prenne la peine de réfléchir, pour peu qu'on appelle le souvenir au secours de la réflexion, on ne tarde pas à reconnaître que cette thèse est l'expression pure de la vérité et ne contient rien de plus. L'homme énervé par la volupté croit encore sentir, comprendre et vouloir. Interrogez sa vie à tous les instants de la journée, et vous verrez qu'il se trompe et ne possède plus les facultés dont il ose encore se vanter. Est-ce vraiment sentir que de ne

pouvoir aimer ? est-ce vraiment comprendre que de s'arrêter au seuil de toute vérité ? est-ce vraiment vouloir que de former à chaque instant des désirs nouveaux, qui s'effacent et disparaissent comme les plis de la vague agitée par le vent ? Et n'est-ce pas là pourtant l'image fidèle du voluptueux ? La triple faculté de sentir, de comprendre et de vouloir n'est vraiment complète qu'à la condition de pouvoir s'élever jusqu'à l'amour, jusqu'à la méditation, jusqu'à la résolution inébranlable d'accomplir une pensée librement conçue. Hors de là, il n'y a qu'une ébauche de sentiment, une ébauche d'intelligence, une ébauche de volonté. Il n'est donc pas sans intérêt et sans profit de nous montrer, dans toute sa nudité, la maladie morale qui mutile sous nos yeux tant de facultés puissantes et précieuses. Que voyons-nous en effet autour de nous ? Ne sommes-nous pas chaque jour attristés par le spectacle d'une promesse déçue, d'une promesse réduite à néant ? Comptez les hommes dont la vie est complète, je ne dis pas dans le sens le plus absolu, mais qui, sans perdre aucune de leurs facultés, en choisissent une pour la porter aux dernières limites de son développement ; comptez les hommes qui savent aimer jusqu'à l'abnégation, qui savent comprendre et sonder la vérité sans autre souci que la vérité même, sans arrière-pensée de gain ou de renommée, qui savent vouloir et poursuivre l'accomplissement de leur volonté au mépris du danger, qui donnent à leurs résolutions les proportions d'une lutte héroïque. Comptez-les, et vous serez saisis de pitié. Comptez-les, et vous comprendrez que la vie humaine, sévèrement interrogée, n'est le plus souvent qu'une suite de sentiments, d'idées et de volontés avortés. Émotions passagères, perceptions confuses, désirs éphémères, voilà le tissu habituel de nos journées. Les passions qui

enfantent le dévouement, les idées qui se traduisent en œuvres glorieuses, en découvertes fécondes, les désirs qui en persistant deviennent volonté et inspirent les actions héroïques, sont l'apanage de quelques âmes d'élite. Le reste fait semblant de vivre et ne vit pas.

Quel rôle joue la volupté dans l'appauvrissement de nos facultés? Rien au monde n'est plus facile à déterminer. La poursuite du plaisir à toute heure, en toute occasion, ne laisse ni au sentiment, ni à l'intelligence, ni à la volonté le temps de se développer. L'égoïsme et la paresse abolissent bientôt dans notre conscience toutes les notions qui s'appellent droit et devoir. Habitués à prendre le plaisir pour but suprême et constant de la vie tout entière, nous écoutons le sourire sur les lèvres le récit de toutes les actions inspirées par un généreux sacrifice; nous prenons en dédain et en pitié les esprits amoureux de la vérité, qui, pour élargir le domaine de la science, consument leurs nuits en veilles laborieuses; nous traitons volontiers de fous ceux qui jouent leur vie pour prendre rang parmi les héros. Engourdis par la volupté, nous méprisons à l'égal du néant tout ce qui s'élève au-dessus de la joie des sens. Et quand nous comprenons toute la profondeur de l'abîme où nous sommes tombés, quand nous essayons, par un effort désespéré, de remonter jusqu'à la vie morale, quand nous tentons de ressaisir l'amour, l'intelligence, la volonté, trop souvent nous échouons dans cette tardive entreprise; énervés par un long sommeil, comme nous n'avons poursuivi l'ivresse des sens que pour obtenir le sommeil de l'âme, la lutte, au lieu de rétablir nos forces, nous épuise en peu de jours, et nous retournons à l'ombre et au néant, car nos yeux ne peuvent soutenir la lumière, et la vie vraiment digne de ce nom est pour nous un supplice.

Les personnages inventés par M. Sainte-Beuve pour la mise en œuvre de cette idée sont en petit nombre et très-nettement dessinés. Il a très-bien compris qu'une telle idée pouvait et devait se passer de l'éclat de la mise en scène. Sans vouloir donner à sa pensée la rigueur d'une démonstration philosophique, il a senti cependant qu'en s'éparpillant, elle courait le danger de perdre une partie de sa grandeur. Il a donc très-bien fait de se contenter, pour Amaury, personnage principal de son livre, de trois épreuves capitales, représentées par trois femmes, dont l'intelligence et le caractère offrent trois types très-divers. Cette série d'épreuves suffit à nous montrer la faiblesse d'Amaury sous toutes ses faces. Mais, avant de parler de ces trois femmes, il est nécessaire de bien connaître et de résumer en quelques mots le caractère du héros, si toutefois un tel acteur est digne d'un tel nom. M. Sainte-Beuve, je lui rends cette justice, n'a pas cherché à masquer, ni même à revêtir d'une forme poétique l'infirmité morale d'Amaury. Dès les premières pages, il nous le montre dans toute sa nudité; le lecteur ne peut conserver aucun doute sur la nature incomplète et boiteuse que l'auteur veut mettre en scène. Amaury forme chaque jour les plus beaux projets; il rêve tour à tour la gloire, la puissance, l'étude, et chaque jour ses projets s'évanouissent comme une bulle de savon. Ce n'est pas qu'il soit dépourvu d'instincts généreux; car, si ces instincts lui manquaient absolument, il ne soupirerait ni après la gloire, ni après la puissance; mais livré de bonne heure à lui-même, trop timide pour essayer d'inspirer l'amour, il s'est jeté dans les grossiers plaisirs, et lorsqu'il veut sortir du bourbier, lorsque, saisi de honte, il essaie de se régénérer par la passion et le dévouement, le trouble des sens qu'il n'a pas su dompter met à néant ses plus fermes

résolutions. Il a beau se débattre et se révolter contre le passé, il a beau rougir de lui-même, fouler aux pieds ses souvenirs comme des haillons, et s'élancer hardiment dans l'arène où les hommes qui ont gardé pures et complètes toutes leurs facultés se disputent le bonheur et la puissance; à peine a-t-il fait quelques pas qu'il chancelle et trébuche. Le passé qu'il croyait avoir terrassé le ressaisit tout entier; la volupté reprend sa proie, et Amaury, consumé de désirs impuissants, appelle l'amour sans jamais oser le regarder face à face, sans aller au-devant de lui, sans hasarder une parole qui engage son cœur, qui enchaîne sa volonté. Ce personnage est dessiné de main de maître. L'énervement moral est décrit avec une rare précision ; bien qu'on rencontre çà et là quelques pages dont le sens n'est pas facile à saisir, le caractère d'Amaury demeure dans l'esprit comme une création puissante, et le peintre n'a rien négligé pour compléter l'expression de sa pensée.

Amélie de Liniers et madame de R... sont plutôt indiquées que dessinées. Il est évident que le romancier n'attache pas une grande importance à ces deux figures; quelques traits lui ont suffi pour les rendre intéressantes. Amélie est un type de candeur et d'ingénuité; c'est la jeune fille que chacun de nous a rêvée, faite pour connaître et donner le bonheur, capable d'aimer, incapable de deviner et de souhaiter les heures enivrées et les larmes amères de la passion. Bien que le personnage d'Amélie ne soit pas très-développé, M. Sainte-Beuve a cependant trouvé moyen de lui donner un cachet original. Il y a dans son ingénuité même quelque chose qui la sépare des héroïnes de roman. Madame de R..., spirituelle et fière, accepte l'amour plutôt qu'elle ne le souhaite; elle ne refuse pas de se rendre et n'a jamais conçu le projet d'une résistance désespérée. Elle

ne demande qu'une attaque hardie pour s'avouer vaincue. A vrai dire, sa fierté est plus exigeante que son cœur. Comme portrait esquissé d'après nature, madame de R... ne manque ni de charme ni de nouveauté. Il est facile de comprendre que ce n'est pas là un personnage de pure invention.

C'est pour madame de Couaën que l'auteur a réservé toutes ses forces; c'est dans le dessin de cette figure qu'il a dépensé, qu'il a épuisé toutes les ressources de son talent. Amélie et madame de R... sont de gracieux pastels, madame de Couaën est une peinture savante et laborieuse dont les moindres parties sont traitées avec un soin scrupuleux; c'est le type de la beauté, de la grandeur morale. Ame chrétienne, sévère pour elle-même, indulgente pour autrui, pieuse et forte, partagée entre la prière et les devoirs de la vie domestique, elle n'est pourtant pas sourde à la voix de la passion; elle accueille, elle aspire comme un parfum enivrant les paroles ardentes d'Amaury. Sans bannir de sa mémoire l'image de son mari, elle se laisse aller à l'espérance d'être aimée sans partage et ne pressent pas le danger d'une telle espérance, car la conscience d'un mutuel amour suffirait à son bonheur. Habituée aux extases de la prière et de la méditation, elle ne connaît pas le trouble des sens; aussi elle s'abandonne sans défiance à la joie, à l'orgueil d'être aimée, et marche au-devant de la lutte qu'elle ne prévoit pas. Cependant, malgré sa force, malgré la pureté de sa conscience, elle succomberait peut-être, si elle trouvait dans Amaury un adversaire assez grand pour excuser sa défaite; mais, en présence de ce cœur énervé par la volupté, sa fierté s'alarme et ses yeux se dessillent. Après avoir mesuré du regard l'homme qu'elle avait cru grand et digne d'elle, madame de Couaën comprend le néant de ses espérances. L'étonnement et la confusion doublent

ses forces ; l'image du devoir lui apparaît plus douce et plus consolante. Elle ne quittera pas le port pour affronter la tempête, pour remettre son sort entre les mains d'un homme sans courage, sans volonté. Un tel personnage est à coup sûr une expression hardie où plus d'une femme se reconnaîtra. Bien que M. de Couaën ne manque assurément ni de grandeur, ni de sévérité, il me semble inutile de le caractériser, car il ne concourt pas directement à la marche de l'action. Il se trouve mêlé aux projets politiques de George Cadoudal, et sa haine pour le premier consul absorbe toutes ses facultés. C'est pourquoi je me crois dispensé d'en parler.

Le récit composé par M. Sainte-Beuve se recommande par la simplicité. Amaury ébauche trois amours et le courage lui manque pour toucher le but. Il n'ose prendre un engagement sérieux, et les trois femmes dont il a troublé la vie se détournent de lui avec dédain. Un jour, ces trois femmes se trouvent réunies, et, sans échanger une parole, éclairées par un instinct tout puissant, elles comprennent, en regardant Amaury, qu'elles ont devant les yeux la source commune de leurs douleurs. Amaury, sans les interroger, se sent terrassé par les reproches qu'elles lui adressent du fond de leur cœur. Il sent que la vie du monde lui échappe, qu'il n'a plus désormais qu'un seul rôle à remplir, le rôle de consolateur, et se réfugie en Dieu comme dans un suprême asile. A peine a-t-il dit un éternel adieu aux espérances dont il avait nourri sa jeunesse, à peine est-il ordonné prêtre, que ses nouveaux devoirs l'appellent près du lit funèbre de madame de Couaën. Dans la peinture de cet épisode pathétique, M. Sainte-Beuve a montré tour à tour une magnificence, une austérité de langage qui émeuvent profondément. Amaury récitant sur le corps de

la femme qu'il a aimée les prières de l'Église pour les morts, bénissant d'une voix entrecoupée de sanglots les yeux dont le regard l'éblouissait, la bouche qui portait à son oreille une musique si douce, épuisant sur cette chère relique tous les trésors de la ferveur et de l'humilité, ne trouvera pas un cœur indifférent. Il est impossible de lire sans attendrissement cet admirable épisode. De telles pages ne s'oublient jamais. C'est, à mon avis, la plus belle partie du livre, et M. Sainte-Beuve n'eût-il écrit que ces pages, passerait à bon droit pour un artiste consommé. Il y a dans cette lutte de la passion contre la foi une douleur poignante qui achève la régénération d'Amaury. Sans cette cruelle épreuve, le renouvellement de l'homme ne serait pas complet. La prière d'Amaury sur le corps de madame de Couaën est un morceau de maître. L'auteur, dans le récit de cette scène, a su concilier l'abondance et la simplicité. Les paroles se pressent sur les lèvres de l'amant désespéré, et cependant son émotion, dominée par une foi ardente, ne lui inspire pas une pensée amère ; il offre sa douleur en expiation de ses désirs irrésolus, en expiation des blessures dont il a sillonné le cœur de ses victimes. Les derniers cris de la chair se perdent, se confondent, s'éteignent dans le cantique du chrétien.

Le mérite évident de ce livre, c'est d'offrir au lecteur une nourriture substantielle. On pourrait souhaiter dans le récit plus d'art et d'habileté, on ne pourrait souhaiter un enchaînement plus rigoureux dans les pensées. Quant au style, bien qu'il se recommande par des qualités éclatantes, il n'a pas toujours la simplicité qui convient à la narration. L'auteur confond trop souvent la forme lyrique et la forme dramatique. Les personnages, lors même qu'ils sont animés de sentiments très-vrais, ne s'expriment pas constamment dans

la langue que ces sentiments devraient leur inspirer. L'ode et l'élégie remplacent parfois le dialogue. Cette méprise, très-excusable dans la bouche de l'auteur, lorsqu'il parle en son nom, ne peut guère se justifier dans la bouche des personnages, car, dès qu'ils parlent, il faut que l'auteur s'efface et disparaisse derrière eux. Le ton lyrique, d'ailleurs très-habilement soutenu, donne à la trame du style une certaine monotonie qui rend la lecture de ce roman quelque peu laborieuse. C'est un fait que je constate, sans vouloir en faire le sujet d'un reproche sérieux. Il est trop clair, en effet, que ce livre n'est pas destiné à l'amusement des oisifs. Chacun sait, dès les premières pages, à quoi s'en tenir. C'est une œuvre née de la méditation, et que la méditation peut seule apprécier. Si j'insiste avec tant de soin sur la contexture du style, c'est qu'il y a entre le développement de la pensée et la forme qu'elle revêt une étroite relation, et je crois que M. Sainte-Beuve, quoique habitué dès longtemps à réfléchir, ne saisit pas toujours le moment précis où sa pensée est arrivée à maturité. De là une certaine confusion dans l'expression. Il emprunte, tour à tour, au monde de la conscience et au monde extérieur, des images qui se croisent et se contrarient. Il connaît trop bien les ressources de notre langue, il a trop étudié les métamorphoses de l'idée poétique, depuis le moment de la conception jusqu'au moment de l'éclosion, pour se méprendre sur le sens de mes paroles. Il n'a pas toujours dit très-nettement ce qu'il avait à dire, et parfois aussi il a tenté d'exprimer des sentiments qui pour lui-même n'avaient pas de caractère bien défini. Je pourrais au besoin étayer cette affirmation de faits précis.

Toutefois ces restrictions, purement techniques, n'enlèvent rien à mon admiration pour le roman de M. Sainte-

Beuve. Ce n'est pas une œuvre de pure fantaisie, mais une œuvre qui a sa raison d'être. Toutes les pages portent l'empreinte d'une conviction profonde et d'une douleur réelle. Il est évident que l'auteur a vu ce qu'il nous montre et sondé les plaies qu'il expose à nos yeux. La vérité suffirait pour commander la louange, et l'auteur a plus d'une fois traduit la vérité en paroles éloquentes. Ainsi le mérite de la forme s'ajoute à la valeur morale du récit, et ce livre, publié il y dix-sept ans, garde encore aujourd'hui toute sa nouveauté. Le vice qu'il nous retrace n'est pas déraciné. Les guérisons qu'on peut citer n'empêchent pas le mal de se reproduire.

En écrivant l'histoire de *Port-Royal*, M. Sainte-Beuve ne paraît pas avoir compris toute l'étendue de sa tâche. Après avoir envisagé toutes les faces du sujet, il a cru qu'il pouvait librement choisir celle qui s'accordait le mieux avec ses goûts, ses habitudes, les études de toute sa vie. Quant à moi, je pense que le choix n'était pas permis. Je ne concois, pour un homme qui n'écrit pas au nom de l'Église, qu'une seule manière de traiter un tel sujet : c'est de l'embrasser tout entier, et de ne reculer ni devant la question théologique, ni devant la question philosophique. S'en tenir au côté purement littéraire, est à mes yeux une grave méprise, et je m'étonne que M. Sainte-Beuve ait pu la commettre. Quel que soit en effet le talent de l'auteur, quels que soient le nombre et la valeur des documents mis à sa disposition, il aura beau faire, il aura beau prodiguer les anecdotes ignorées, multiplier les rapprochements inattendus, il ne réussira jamais à contenter le lecteur sérieux. Port-Royal littéraire n'est pas même la moitié de Port-Royal, et pourtant le livre tout entier de M. Sainte-Beuve se réduit à l'histoire littéraire de Port-Royal. La première

partie nous offre une suite de documents curieux sur l'origine et la renaissance du monastère; la seconde expose la vie et les travaux de M. de Saint-Cyran; la troisième est remplie par Pascal; la quatrième par les écoles de Port-Royal; la cinquième et la sixième, encore inédites, contiendront la seconde génération de Port-Royal et Port-Royal finissant. Les trois volumes que nous possédons n'offrent certainement pas une lecture attrayante, et cependant l'auteur semble avoir pris à tâche d'éviter toutes les parties épineuses du sujet. En racontant la vie et les travaux de Saint-Cyran, quand il trouve sur sa route le livre de Jansénius, ne pouvant se dispenser d'en parler, il en donne quelques extraits, et, comme s'il voulait demander grâce pour l'aridité générale de l'*Augustinus*, il se hâte d'établir un parallèle littéraire entre l'évêque d'Ypres et Milton. Ce parallèle, j'en conviens, n'est pas dépourvu d'intérêt. Il est curieux de voir comment le poëte protestant et le prêtre catholique comprennent et décrivent l'innocence du premier homme et le bonheur du paradis terrestre. Et ce n'est pas le seul passage qui soit de nature à plaire dans les deux chapitres consacrés par M. Sainte-Beuve à l'*Augustinus*. S'il n'a voulu qu'éveiller la curiosité, il a pleinement réussi; mais il m'est impossible d'accepter ces deux chapitres comme l'analyse complète de l'*Augustinus*. L'historien a choisi ce que j'appellerai la partie friande, et négligé la partie sérieuse. Les oisifs pourront l'en remercier; quant à ceux qui n'aiment pas à voir les vieilles questions inutilement réveillées, ils regretteront qu'un esprit aussi ingénieux ait remué les cendres de Port-Royal, sans oser aborder les problèmes agités par ces laborieux solitaires.

Ce que je disais tout-à-l'heure du livre de M. Sainte-

Beuve, envisagé dans son ensemble, ne saurait s'appliquer à la troisième partie, qui porte le nom de Pascal. Il serait difficile, en effet, de réunir sur ce penseur illustre un plus grand nombre de renseignements précieux. Si l'origine et la renaissance du monastère, si la doctrine et le gouvernement de Saint-Cyran, malgré le talent de l'auteur, n'offrent pas un intérêt bien vif, il serait injuste de ne pas reconnaître le charme que l'historien a prêté à toute la biographie morale et littéraire de Pascal. C'est assurément le morceau le plus complet que nous possédions sur cet admirable écrivain. Nous assistons jour par jour à la composition des *Provinciales.* Tout ce qu'il est possible de savoir sur l'origine et la publication de ces prodigieux pamphlets, dont la puissance dure encore, M. Sainte-Beuve l'a cherché sans jamais plaindre son labeur, et nous devons le remercier de nous l'offrir dans un ordre simple et facile à saisir. Après avoir lu attentivement toute cette troisième partie, chacun connaît Pascal depuis le jour de sa naissance jusqu'à sa mort. Il n'y a pas une question qui demeure sans réponse. Le miracle de la sainte épine et l'anecdote de l'abîme sont ramenés à leurs vraies proportions. Ainsi considérée sous le rapport purement littéraire, cette troisième partie mérite les plus grands éloges. Nous voyons Pascal aiguiser en traits mortels contre les disciples de Loyola les citations savantes que ses amis lui ont apportées la veille, se faire de cette théologie improvisée une armure impénétrable, et poursuivre le combat sans se laisser décourager par les injures qui ne manquent jamais à la vérité. Si jamais écrivain pratiqua dans toute sa sévérité le conseil d'Horace, c'est à coup sûr Pascal. Nous savons en effet, et à n'en pas douter, que presque toutes les *Provinciales* ont été récrites plusieurs fois, une entre autres jusqu'à treize fois. Dans ce temps de

stérilité, l'improvisation sans loi et sans frein n'était pas encore en honneur. Pauvre Pascal ! quelle ingénuité ! récrire une lettre jusqu'à treize fois ! quel misérable et cruel souci ! Il est vrai que les *Provinciales*, dont le style rapide et vigoureux étonne les hommes du métier, semblent à la foule ignorante écrites de premier jet, et que les pages improvisées ne rencontrent pas souvent la vigueur et la rapidité. Il est vrai que Pascal est resté le maître du pamphlet, et que personne encore n'a trouvé moyen de l'égaler dans la polémique théologique ; mais, quoiqu'il soit mort à trente-neuf ans, il nous a laissé un si petit nombre de pages, qu'il doit faire pitié aux grands producteurs littéraires de notre temps. Sa puissance n'équivaut pas même à deux atmosphères. Il est aux grands génies qui charment nos ennuis ce que la tortue est au cerf.

L'histoire anecdotique des *Pensées* n'est pas traitée avec un soin moins scrupuleux que l'histoire des *Provinciales*.

Personne ne lira sans étonnement tout ce que M. Sainte-Beuve nous raconte, preuves en main, des mutilations et des interpolations subies par les *Pensées*. Le rôle d'Arnauld, de Nicole et de M. de Roannez est désormais établi, et, bien qu'il soit impossible d'assigner à chacun la part qui lui revient, nous savons du moins avec quelle défiance on doit lire l'édition des *Pensées* donnée par les solitaires de Port-Royal.

M. Sainte-Beuve, en revoyant cette partie de son travail, a profité habilement de tous les documents nouveaux publiés sur Pascal depuis quelques années, et surtout de l'excellent rapport présenté à l'Académie française sur la nécessité d'une nouvelle édition des *Pensées* de Pascal. Les manuscrits dépouillés par M. Cousin sont en effet du plus haut intérêt. Deux morceaux capitaux sont pour la pre-

mière fois rendus à leur vrai sens et remis en possession de leur vrai caractère : l'application de la règle des paris à l'existence de Dieu, et la comparaison des deux infinis. Le manuscrit original, mis en regard des pages châtiées et châtrées par Nicole et Arnauld, nous révèle un Pascal tout nouveau. C'est là qu'il nous est donné de surprendre et d'étudier toutes les angoisses de ce génie puissant qui se débat sous les étreintes du doute. Les atténuations imaginées par les amis de l'auteur nous masquaient sa pensée, et parfois même la défiguraient en essayant de la redresser. Aujourd'hui nous savons pleinement ce que vaut Pascal dans l'ordre philosophique. Il faut renoncer aux idées dont notre jeunesse a été nourrie, et voir en lui l'interprète le plus éloquent du scepticisme. A cet égard, l'argumentation de M. Cousin ne laisse aucun doute. Dans l'introduction placée en tête de son rapport, il a épuisé toutes les preuves pour établir nettement la position de Pascal en face de la philosophie. Nous étions habitués à croire que l'auteur des *Pensées* était arrivé ou revenu à la religion par le raisonnement le plus rigoureux ; il n'en est rien. Quelles que soient les conséquences qu'on en puisse déduire, nous sommes obligés désormais de reconnaître que Pascal est revenu à la foi en désespérant de la raison. On a dit et répété bien souvent que Pascal avait voulu réconcilier la religion et la philosophie. C'est une erreur qui ne peut plus subsister aujourd'hui. Il n'y a qu'une seule manière de caractériser justement la tentative de Pascal, c'est d'affirmer qu'il a voulu établir la religion sur les ruines de la philosophie. Toute autre affirmation serait fausse ou incomplète. L'application de la règle des paris et la comparaison des deux infinis ne permettent pas d'envisager, sous un autre aspect, l'œuvre suprême dont nous possédons l'ébauche. Fénelon

et Bossuet, comme l'a très-judicieusement remarqué M. Cousin, comprenaient autrement les intérêts de la foi. Dans leurs travaux théologiques, ils n'ont jamais oublié, jamais foulé aux pieds l'autorité de la raison. Ils n'ont pas cru que la religion eût grand'chose à gagner dans cette déclaration d'impuissance que Pascal renouvelle à chaque page. Qu'on se place au point de vue catholique ou au point de vue philosophique, affirmer l'impuissance de la raison à établir l'existence de Dieu ne sera jamais un moyen efficace de relever la foi. C'est une triste manière de la recommander que de la déclarer incompatible avec le libre développement de la raison.

Malheureusement le programme tracé par M. Cousin n'a pas été suivi avec tout le discernement qu'exigeait une tâche si délicate. M. Sainte-Beuve a eu raison, tout en consultant l'édition donnée par M. Faugère, de ne pas l'accepter comme définitive ; la transcription littérale du manuscrit, excellente en elle-même, ne présente pas toujours un sens parfaitement clair : les ratures obscurcissent parfois la pensée de l'auteur, et, pour la dévoiler pleinement, il serait souvent utile d'ajouter à la dernière leçon la leçon précédente, à laquelle l'auteur a renoncé. Il ne faut pas oublier que les *Pensées* sont plutôt des notes amassées pour une œuvre future qu'une œuvre proprement dite. Plus d'une fois, Pascal, en effaçant une phrase, ne l'a pas remplacée par une phrase meilleure : il y aurait donc avantage, dans plus d'une occasion, à nous donner la première au lieu de la seconde. En un mot, il faudrait faire sur Pascal un travail analogue à celui d'Orelli sur les œuvres d'Horace. La lecture attentive du manuscrit autographe ne suffit pas; puisque ce manuscrit présente plusieurs leçons, il importe de faire un choix. M. Sainte-Beuve a très-bien compris ce

qui manque à l'édition de M. Faugère, et je m'associe sans réserve au jugement qu'il en a porté, je regrette seulement qu'il n'ait pas toujours évité la faute qu'il lui reproche. Il accuse la dernière édition de Pascal de tomber dans la confusion à force de respect pour l'exactitude littérale. En multipliant à l'infini les détails biographiques et bibliographiques, il est plus d'une fois arrivé à troubler ce qu'il voulait éclaircir. Les fragments de correspondance, très-curieux d'ailleurs, sont prodigués avec une générosité quelque peu fastueuse; ils amusent plutôt qu'ils n'instruisent: on dirait que l'auteur tient à nous montrer tout ce qu'il sait, à nous prouver qu'il n'a rien négligé pour connaître tous les secrets de l'homme dont il s'est fait le biographe. La démonstration n'est pas seulement complète, mais surabondante. Pour ma part, je suis convaincu que la moitié de ces documents pourrait disparaître sans laisser aucune lacune dans la trame du récit. M. Sainte-Beuve, pour plaire au lecteur, a dépassé le but.

Je reviens à ma première pensée. Je ne conçois qu'une seule manière d'écrire l'histoire de Port-Royal, c'est d'embrasser toutes les faces du sujet. Il faut se placer tour à tour au point de vue de la foi, au point de vue de la philosophie, et ce n'est qu'après avoir épuisé toutes les données de ces deux ordres d'investigation qu'il est permis d'aborder le côté littéraire de Port-Royal. M. Saint-Beuve a éludé les deux premières questions pour s'en tenir à la troisième. Il parle à plusieurs reprises du gros livre de Jansénius, qui n'est pas en effet de facile digestion, et il dit qu'il ne l'a pas lu tout entier, ajoutant qu'il craindrait de se vanter. Ce n'est pas moi qui lui reprocherai de n'avoir pas poursuivi jusqu'au bout la lecture de Jansénius; mais je regrette qu'il n'ait pas compris la nécessité de remonter

jusqu'à la source même où Jansénius avait puisé, je veux dire jusqu'à saint Augustin, car c'est là seulement qu'il pouvait trouver les vrais fondements de la doctrine janséniste : il eût recueilli dans cette lecture une ample moisson de documents, et le style de saint Augustin, sans nous reporter précisément à la langue de Virgile et de Cicéron, nous présente pourtant sous une forme attrayante les questions les plus abstruses. La question de la grâce que Jansénius a réveillée équivaut tout simplement à la négation du libre arbitre, et c'est au maître de Jansénius qu'il fallait demander l'exposition complète de cette étrange doctrine. Jansénius en effet ne parle pas en son nom, mais au nom de saint Augustin, et l'évêque d'Hippone a consacré à la discussion de ces matières plusieurs traités qui, malgré la diversité des titres, se composent d'une série d'affirmations identiques. Ce qu'il a écrit sur le péché originel et la grâce du Christ, sur le libre arbitre et la grâce, sur la prédestination des saints, soumis à l'épreuve d'une critique sévère, se réduit à cette seule pensée : Dieu choisit librement ceux qu'il veut toucher et sauver sans se laisser déterminer par le mérite de leurs actions. Interrogés dans tous les sens, ces trois traités ne signifient pas autre chose. C'est-à-dire que saint Augustin, pour s'affranchir des doutes qui l'assiégeaient, s'est réfugié dans une foi aveugle : il croit parce qu'il ne comprend pas ; il s'agenouille devant l'autorité de l'Église parce que sa raison n'a pas rencontré la certitude et l'évidence. Il dit formellement, dans son traité de la grâce, qu'il faut prendre garde, en défendant la grâce, de nier le libre arbitre, et pareillement, en défendant le libre arbitre, de nier la grâce ; mais en réalité il ne tient pas compte de cette recommandation, dont le seul défaut est d'être inexécutable, car si Dieu choisit

ceux qu'il touche et qu'il sauve sans tenir compte du mérite de leurs œuvres, que devient le libre arbitre de la race humaine? Si la rémunération et le châtiment ne suivent pas le bien faire et le mal faire, que devient la loi morale? Que devient la justice de Dieu? Questions difficiles, questions obscures, et qu'il faut pourtant consentir à poser, car tout le jansénisme est dans ces questions. Et de même qu'il vaut mieux étudier la doctrine et la méthode aristotéliques dans Aristote même que dans les docteurs et commentateurs du moyen-âge, il vaut mieux étudier saint Augustin dans ses œuvres que dans son disciple Jansénius. Bien que l'évêque d'Ypres ait traité toutes les questions traitées déjà au Ve siècle par l'évêque d'Hippone, et n'ait guère apporté dans la controverse, comme contingent personnel, que la diffusion et la pesanteur de son style, sans jamais s'écarter des principes établis par son maître, il sera toujours plus prudent et plus sûr de recourir au maître lui-même pour connaître le fond de sa pensée. Or la pensée de saint Augustin, je ne crains pas de le dire, en niant la liberté humaine, ne va pas à moins qu'à nier la justice divine. C'est un acte de foi qui aboutit tout simplement à l'impiété. Et qu'on ne m'accuse pas d'exagérer la portée de sa pensée. Ou les mots dont se composent les langues ont perdu leur sens naturel, ou la théorie de la grâce exposée par saint Augustin ruine les fondements de toute morale. S'il ne dépend pas de moi de bien faire ou de mal faire, et si mes actions, bonnes ou mauvaises, n'entrent pour rien dans les résolutions de l'intelligence divine à mon égard, ma liberté n'est qu'un leurre, et la justice divine n'est qu'un mot. Je veux croire et je crois que l'évêque d'Hippone ne réglait pas sa conduite d'après ses théories, car il a expié par une vie austère les passions et les désordres de sa jeunesse, et la

théorie de la grâce n'était pas de nature à le maintenir dans l'austérité. L'aumône, le dévouement, l'enseignement assidu de la foi nouvelle, méritoires aux yeux de la raison humaine, étaient comme non avenus aux yeux de la raison divine. Je pense donc que saint Augustin trouvait au fond de sa conscience un conseiller plus sûr que la théorie de la grâce, et faisait le bien avec la certitude que Dieu jugeait sa vie, et lui en tiendrait compte. Ce qu'il dit du baptême, pour étayer la doctrine de la grâce, n'est qu'une pure subtilité. Pour prouver que le mérite des actions humaines ne détermine pas la prédilection divine, il cite l'exemple des nouveaux-nés, qui ne sont pas tous sauvés, et qui cependant n'ont par eux-mêmes ni mérité ni démérité. Le digne évêque se contente d'affirmer ce qu'il devrait au moins essayer de démontrer. Ses affirmations sur la transmission du péché originel, sur l'origine de la concupiscence et sur la prédestination des saints, n'ont pas, philosophiquement parlant, une plus grande valeur. Il dogmatise et ne démontre pas, et je dois avouer que la logique la plus habile ne suffirait pas à établir sur de solides fondements les principes qu'il nous donne comme antérieurs et supérieurs à tous les droits, à toutes les prétentions de la raison humaine. Si la vie la plus sainte, sans le secours de la prédestination, n'obtient pas la grâce divine, la grâce n'est plus qu'un caprice. L'indifférence des dieux d'Épicure est remplacée par une bienveillance arbitraire qui ne vaut guère mieux.

Je n'insisterai pas davantage ; certes, les développements que je pourrais donner à ma pensée n'ajouteraient rien à l'évidence de cette conclusion. J'arrive à la seconde face du sujet, à la face philosophique. En exposant les doctrines de saint Augustin, je n'ai pu me dispenser d'invoquer l'autorité de la philosophie. Cependant, bien que la raison m'au-

torise à répudier la foi fondée sur l'impuissance et le néant de toute science, il convient de caractériser rapidement l'état de la philosophie française à l'époque où parut le livre de Jansénius. L'évêque d'Ypres est le contemporain de René Descartes, et cette coïncidence marque nettement la seconde partie de la tâche que devait se proposer l'historien de Port-Royal. La *Méthode* et les *Méditations* de René Descartes ressuscitaient les droits de la raison enfouis sous les ténébreuses discussions de la scolastique. La méthode aristotélique, mal comprise et défigurée, était condamnée sans retour. Descartes débutait par le doute absolu, et fondait enfin une philosophie nouvelle sur cet enthymème victorieux : je pense, donc je suis. Il faut voir dans ses *Méditations* comment il arrive à cette conclusion. En souvenir de ses études géométriques, il compare le point d'appui qu'il demande à la psychologie, pour établir la certitude des connaissance humaines, au point d'appui que demandait Archimède pour soulever la terre. Descartes, en répudiant la méthode aristotélique, ne songeait pas à ruiner la foi catholique. Une telle pensée n'est jamais entrée dans son esprit. Aucune action de sa vie ne donne le droit de mettre en doute sa sincérité, et s'il n'eût pas été fermement décidé à poursuivre la recherche de la vérité d'une manière désintéressée, la vérité pour elle-même, il n'aurait pas dédié ses *Méditations* aux docteurs et au doyen de la faculté de théologie. S'il eût entrepris sa tâche avec une arrière-pensée de destruction, une telle dédicace eût été de sa part une indigne jonglerie. Mais il pouvait et devait dire ce qu'il dit en terminant : « A quoi bon insister plus longtemps sur l'importance des vérités que j'ai cherché à démontrer ? Vous qui êtes les colonnes de la foi, vous savez par vous-mêmes ce que valent les vérités. » Et en effet Descartes partait de

la connaissance de l'âme humaine pour s'élever jusqu'à la connaissance de Dieu, et sur cette double connaissance il fondait la moralité, la responsabilité de la créature intelligente, la prévoyance et la justice du Créateur. Certes, il n'y a rien d'impie dans une telle doctrine, et la faculté de théologie pouvait la prendre sous son patronage sans se compromettre. La lecture des *Méditations*, où dans le court espace de quarante pages se trouvent posées et résolues toutes les questions capitales de psychologie et de théodicée, n'éveille pas dans l'âme un seul doute sur la valeur des traditions chrétiennes. Tout ce qui se rapporte à la foi proprement dite demeure en dehors de la discussion, et le bon sens le voulait ainsi ; car l'idée de Dieu, telle que la conçoit l'intelligence humaine, sans autre secours que l'idée de cause et d'effet, n'a rien à démêler avec les formes de la religion. La théologie et la philosophie ne peuvent jamais se confondre sans se dénaturer.

Mais, si le cartésianisme ne touche pas à la foi proprement dite, il ne laisse pas debout la doctrine de la grâce. Le philosophe du XVIIe siècle, en renouvelant les bases de la science, répond implicitement à l'évêque du Ve siècle. Il est impossible, en effet, de concilier la notion de Dieu, telle que nous la voyons exposée dans les *Méditations*, avec la notion de la grâce, telle que la conçoit et l'enseigne saint Augustin. C'est donc par le cartésianisme qu'il fallait combattre le jansénisme. Ici le devoir de l'historien ne se bornait pas à l'enregistrement des faits, la discussion des doctrines était de nécessité absolue ; et bien que le jansénisme, par les persécutions qu'il a subies, mérite toutes nos sympathies, l'historien, je le crois, pour ne pas faillir à sa tâche, ne pouvait se dispenser d'opposer Descartes à saint Augustin. Ce n'est pas que la philosophie, longtemps avant Descartes,

ne fournisse des arguments nombreux contre la doctrine de la grâce, c'est-à-dire en faveur de la liberté, de la responsabilité humaine. La philosophie antique, la philosophie même du moyen-âge, ont établi à leur manière les vérités que Descartes a rajeunies sans les inventer. La méthode seule est nouvelle, les conclusions sont aussi vieilles que la raison. Dès que l'homme a réfléchi, dès qu'il a eu conscience de lui-même, il a eu conscience de sa liberté; que cette vérité passe par la bouche de Platon ou de Descartes, elle ne change pas de nature. Cependant, comme l'*Augustinus* n'a pas précédé de dix ans les *Méditations*, il était naturel de répondre par les *Méditations* à l'*Augustinus*. C'eût été, à mon avis, entrer dans le cœur même du sujet. Descartes en face de Jansénius eût fait assez bonne figure. M. Saint-Beuve, qui depuis longtemps s'est nourri de lectures si variées, n'avait pas à redouter le reproche de sécheresse; il eût trouvé, je n'en doute pas, pour l'exposition des doctrines cartésiennes, des paroles vives et colorées, et, sans déroger à l'austérité de l'enseignement, il aurait su animer d'un intérêt dramatique le combat de la liberté humaine contre la prédestination. En négligeant toute cette partie philosophique, il s'est condamné à parler sans autorité. En pareille matière, le talent ne suffit pas : il faut produire des arguments, et quel argument plus puissant que Descartes contre Jansénius?

Après la théologie et la philosophie venait le tour de la littérature. Après saint Augustin et Descartes venait Pascal, qui, après avoir défendu la raison contre le probabilisme et la dévotion aisée, s'est retourné contre la raison, de telle sorte que son testament, c'est-à-dire le recueil de ses *Pensées*, est une protestation contre les *Provinciales*, qui ont établi la gloire de son nom. Quand je

fais de Pascal un écrivain littéraire, je ne lui donne ce nom que par opposition à Descartes et à saint Augustin. L'analyse des *Pensées*, entreprise dans de telles conditions, n'eût pas manqué de perdre son caractère anecdotique pour prendre un caractère plus vigoureux et plus mâle. Malgré le charme que j'ai trouvé dans toutes les pages que M. Sainte-Beuve a consacrées à Pascal, j'aurais eu plaisir à le voir quitter le champ des menues causeries pour aborder le champ de la discussion.

Soumis à cette épreuve, que fût devenu Pascal? Son talent d'écrivain n'eût reçu aucune atteinte, car plus d'une page des *Pensées*, bien qu'ébauchée rapidement, soutient la comparaison avec les *Provinciales*, et les ébauches mêmes de ce maître illustre offrent des traits que la réflexion n'effacerait pas; mais la valeur philosophique de ces matériaux eût été mise dans son vrai jour par l'historien de *Port-Royal*. Il eût été facile de montrer que le plus éloquent des jansénistes, qui à l'âge de trente-quatre ans combattait les arguties des casuistes au nom de la philosophie, au nom de la raison, attaquait cinq ans plus tard, à l'âge de trente-neuf ans, ce qu'il avait défendu avec tant d'ardeur et de mordante ironie. Ne pas marquer nettement cette contradiction, c'est ne pas saisir Pascal tout entier, et M. Sainte-Beuve, bien qu'il l'ait indiquée, n'a pas satisfait à toutes les conditions de sa tâche. Il n'avait pas préparé de longue main cette démonstration, et n'a pas converti ceux qui sont habitués à voir dans Pascal non-seulement le champion de la foi, mais le champion de la raison.

Est-il sage de réveiller sans cesse les questions de la prévoyance divine et de la liberté humaine? Qui donc peut se flatter de les résoudre? Qui donc peut se vanter de concilier la volonté du Créateur et la volonté de la créature?

Ces questions sans doute ne sont pas aussi claires que les règles de l'arithmétique. Est-ce une raison pour les dédaigner ou pour reculer devant elles? Des problèmes qui ont occupé les plus grands esprits de tous les temps ne méritent pas notre dédain, et d'ailleurs nous aurions beau détourner les yeux de ces problèmes, nous ne réussirions pas à les oublier. La philosophie est aussi nécessaire à la vie de l'intelligence que l'air aux poumons. Il n'est pas plus facile d'éluder la pensée que d'éluder la respiration. Je suis donc très-loin de blâmer le choix de M. Sainte-Beuve, je ne lui reproche pas d'avoir entrepris l'histoire de *Port-Royal;* je lui reproche de ne l'avoir pas traitée aussi sérieusement, aussi complétement que nous devions l'espérer. Son tort n'est pas d'avoir réveillé les querelles de la grâce et de la prédestination, mais de n'avoir pas montré assez clairement comment la grâce et la prédestination, en abolissant la responsabilité, abolissent du même coup la moralité. L'analyse même de son œuvre et les objections que j'ai produites prouvent assez toute l'importance que j'y attache. J'aurais souhaité que son histoire de *Port-Royal* fût conçue d'une manière plus large, plus conforme à la nature du sujet. Il s'est trop défié de l'intelligence et de l'attention de ses lecteurs; il a craint de fatiguer leur patience, et s'est efforcé de les intéresser en leur racontant la vie de la mère Angélique, de Saint-Cyran et de Pascal, au lieu d'exposer la doctrine de Jansénius et de saint Augustin. Il a craint de faire un livre ennuyeux, et, pour éviter ce danger, il a tourné autour du sujet qu'il avait choisi. En pénétrant au cœur même de la question théologique et philosophique, il eût agi plus sagement. L'ennui n'était pas à redouter, car toute vérité clairement exposée, sérieusement discutée, est sûre d'intéresser.

Le *Tableau de la poésie française au seizième siècle*, publié il y a vingt-trois ans, révèle chez l'auteur une rare finesse d'intelligence et un goût ardent pour l'érudition. Cette époque si curieuse de notre histoire littéraire n'avait jamais été traitée avec autant de sagacité. M. Sainte-Beuve, encouragé par les conseils d'un savant modeste et laborieux, M. Daunou, se proposait d'abord de suivre le programme tracé par l'Académie française et d'écrire un discours sur l'état de notre littérature pendant le règne des derniers Valois. Heureusement il comprit bientôt qu'une telle besogne ne le mènerait à rien ; au lieu d'écrire un discours, il résolut d'écrire un morceau d'histoire. Il aurait pu, comme tant d'autres, assembler des phrases élégantes, des périodes nombreuses sur des faits mal connus et mal définis. Il a renoncé à la pompe oratoire pour étudier patiemment les théories et les œuvres littéraires du XVIe siècle. C'est, de sa part, une preuve de bon sens dont je lui sais gré. Ce livre éminent, comme bien d'autres livres du même ordre, a été jugé d'une façon singulière. Tandis que les hommes du métier prenaient la peine de le lire avant de se prononcer, la foule des beaux-esprits qui tiennent le dé dans les salons se prononçait sans l'avoir lu, et le condamnait sur ouï-dire. Ils s'abordaient en riant et se gaussaient joyeusement de la réhabilitation de Ronsard. Or, il n'y a qu'une manière de répondre à ces quolibets, c'est que M. Sainte-Beuve, en étudiant les œuvres de Ronsard, ne s'est pas laissé emporter par l'enthousiasme, comme on se plaît à le dire. Il a recherché, il a prouvé les mérites de Ronsard ; mais il n'a pas voulu le placer sur un piédestal. Il a trouvé, parmi des ruines sans nombre, la statue du poëte que ses contemporains ne craignaient pas de placer entre Homère et Virgile ; personne, après avoir

lu son livre, ne peut croire qu'il ait voulu la relever. La plupart des lecteurs sont habitués à respecter, comme parole d'Évangile, le jugement de Boileau, et ne songent pas à le discuter. Il faut pourtant reconnaître que ce jugement, sans contredire la vérité d'une façon expresse, est formulé en termes trop absolus. Sans doute Ronsard a eu le tort de méconnaître, en plus d'une occasion, le génie de notre langue et de vouloir greffer sur la tige gauloise les fruits de la Grèce et de l'Italie. Cependant, malgré cette méprise trop fréquente, il n'est pas dépourvu d'une certaine originalité. Dans les sujets gracieux, il rencontre parfois des images que l'antiquité ne dédaignerait pas : s'il ne réussit pas dans sa lutte avec Pindare, il réussit mieux dans sa lutte avec les odes voluptueuses d'Horace et d'Anacréon. Et, quand je parle d'Anacréon, je n'entends pas accepter comme authentiques les pièces connues sous le nom du poëte de Téos. C'est une question délicate dont j'abandonne la solution aux érudits.

Quoi que puissent dire les esprits indolents qui s'empressent d'adopter et de défendre un jugement sans se donner la peine de le vérifier, M. Sainte-Beuve n'a pas exagéré la valeur de Ronsard; il a signalé ses défauts en même temps que ses mérites. Il ne l'a pas placé sur la même ligne que le poëte thébain. Peut-être a-t-il accordé trop d'importance à ses réformes rhythmiques; cependant je ne voudrais pas lui reprocher le soin scrupuleux avec lequel il a traité ces questions techniques. La plupart des écrivains qui dissertent sur la versification et qui ne l'ont jamais pratiquée sont trop portés à négliger tout ce qui regarde le maniement de la rime et de la césure. M. Sainte-Beuve, unissant la pratique à la théorie, devait naturellement étudier les réformes rhythmiques de Ronsard avec

une attention toute particulière. Son zèle n'a rien qui me scandalise, et je souhaiterais qu'il trouvât de nombreux imitateurs.

Avant le livre de M. Sainte-Beuve, l'histoire de notre poésie au XVIe siècle était à peine connue. Quelques rares érudits conservaient précieusement dans leurs bibliothèques les œuvres de Ronsard, Baïf et Du Bellay. Ils en parlaient entre eux comme d'un sujet interdit aux profanes. M. Sainte-Beuve, par des citations bien choisies, accompagnées d'éclaircissements ingénieux, a mis le public à même de juger sur pièces. Il a franchement reconnu que Ronsard, malgré la richesse de ses rimes, malgré la construction savante de ses strophes, ne signifie pas grand'chose dans la poésie héroïque. Toutefois il n'a pas consenti à croire que les hommes les plus savants du XVIe siècle se fussent trompés grossièrement, en proclamant le mérite de Ronsard. Il a cherché les raisons de leur admiration et les a trouvées dans leur prédilection pour l'antiquité. Ronsard, au lieu de traduire servilement les œuvres qu'Athènes et Rome nous ont laissées, ne craignait pas d'engager la lutte. Cette audace méritait d'être encouragée, et, bien qu'elle n'ait pas été couronnée d'un plein succès, nous devons excuser l'engouement des érudits pour l'auteur de *la Franciade*. M. Sainte-Beuve estime à sa juste valeur la tentative épique de Ronsard, et les lecteurs familiarisés par un commerce assidu avec la langue d'Homère et la langue de Virgile ne sauraient se montrer plus sévères que lui. Il n'hésite pas à déclarer que le poëte vendômois, en dehors des sujets voluptueux, est plutôt un ouvrier patient qu'un artiste inspiré. C'est un jugement que la postérité, plus indulgente que Boileau, consentira sans doute à ratifier.

La pléiade poétique dont Baïf et Du Bellay étaient les

plus brillantes étoiles n'est pas jugée avec moins de sagacité. M. Sainte-Beuve ne s'abuse pas sur la valeur des pensées exprimées par ces poëtes ingénieux. Il reconnaît volontiers que la forme l'emporte sur le fond. Quant au roman satirique de Rabelais, il en parle, dans un chapitre spécial, en homme qui a mûrement étudié son sujet et qui le connaît pleinement. Il explique très-bien pourquoi il faut faire bon marché de toutes les clés proposées par les commentateurs pour rattacher *Pantagruel* et *Gargantua* à l'histoire réelle de la France sous François Ier. Il comprend à merveille toute la puérilité de ces tentatives et n'hésite pas à s'en moquer. Rabelais, en effet, est le digne frère d'Aristophane, et s'il lui arrive plus d'une fois de prendre le thème de ses railleries dans l'histoire de son temps, plus souvent encore il laisse sa fantaisie errer librement. Celui qui voudrait retrouver dans Plutarque, dans Xénophon, dans Thucydide, la clé de toutes les comédies d'Aristophane que nous possédons, entreprendrait une tâche impossible; *Gargantua* et *Pantagruel* ne sont pas moins difficiles à expliquer que *les Harangueuses* et *Lysistrata*, Aristophane et Rabelais, en prenant la réalité pour point de départ, ont usé de leur imagination sans jamais songer à modeler leurs bouffonneries sur la réalité. M. Sainte-Beuve l'a très-bien compris et très-nettement déclaré.

Le seul reproche que mérite à mon avis le *Tableau de le poésie française au seizième siècle*, c'est de n'être pas tracé d'une manière assez désintéressée. Il est bon sans doute de rattacher le passé au présent, car si le passé ne devait pas offrir une leçon, il serait inutile de l'étudier; mais il ne faut pas chercher le présent dans le passé, et M. Sainte-Beuve n'a pas toujours su résister à cette tentation. Dans son désir de justifier les théories de la nouvelle

école poétique, il lui est arrivé plus d'une fois de juger avec trop de complaisance, d'interpréter avec trop de souplesse les précédents qu'il voulait invoquer. Cependant l'école poétique de la restauration doit voir en lui le plus savant de ses défenseurs. Si l'habileté est souvent poussée trop loin, l'érudition la plus solide ne fait jamais défaut.

Pour achever ma tâche, il me reste à parler des *Portraits* et des *Causeries* de M. Sainte-Beuve. Ses *Portraits* seront, selon toute apparence, son titre le plus durable dans l'histoire littéraire de notre pays. Malgré le vrai mérite qui recommande les *Consolations*, malgré les pages émouvantes qui se rencontrent dans son roman, c'est par ses *Portraits* surtout qu'il a obtenu l'attention publique. Cependant il y a dans ces *Portraits* mêmes, deux parts à faire, deux parts bien distinctes. Ceux qu'il a tracés pendant les deux dernières années de la restauration ne sont pas de purs portraits. Aux détails biographiques, aux jugements littéraires fondés sur les œuvres mêmes, se mêlent des idées d'un caractère purement polémique. L'histoire, pendant ces deux années, n'est pas pour M. Sainte-Beuve la contemplation impartiale du passé; c'est plutôt une arme qu'un enseignement. Cependant, malgré cette préoccupation évidente, comme il cherche la vérité avec ardeur, il trouve des idées excellentes et les traduit dans une langue très-précise. C'est pour la prose la période la plus limpide de son talent. S'il ne juge pas Jean Racine et Jean-Baptiste Ronssseau, La Fontaine et madame de Sévigné avec assez de liberté, s'il ne sait pas se dégager du présent en étudiant le passé, il saisit très-bien les traits principaux des modèles qu'il veut peindre. Avant d'aborder la polémique, avant de juger *Athalie* au nom d'*Hernani*, il la juge au nom du *Livre des Rois*, comme

il juge *Britannicus* au nom de Tacite. Toutes ces études sont pleines de finesse et ne laissent rien à désirer sous le rapport de l'érudition. Bien que les doctrines du cénacle se fassent jour en maint endroit, il y aurait de l'injustice à ne pas considérer ces *Portraits* comme des modèles de saine critique. Le zèle de M. Sainte-Beuve pour les intérêts de la nouvelle école n'enlève rien à la sagacité de son esprit. Il n'accepte pas comme sans réplique l'autorité du maître qu'il a choisi. Tout en demeurant plein de respect pour les *Orientales*, pour *Marion Delorme*, il éprouve le besoin d'opposer aux œuvres de Racine et de Jean-Baptiste Rousseau une autorité plus imposante, et il s'adresse à l'histoire, aux psaumes de David. Plus tard, M. Sainte-Beuve a réimprimé ces *Portraits* avec des notes explicatives, atténuatives. A mes yeux, c'est une faute. Il n'y a dans cette galerie si habilement composée rien à effacer, rien à désavouer. La date de chaque portrait explique l'entraînement avec lequel sont développées certaines opinions, l'auteur n'avait pas besoin de faire amende honorable. Personne ne songe à s'étonner qu'une discussion soutenue par un avocat de vingt-six ans soit ardente et passionnée.

Quant aux portraits écrits par M. Sainte-Beuve depuis la fin de la restauration, ils sont empreints d'un caractère tout différent ; la préoccupation polémique a fait place à la préoccupation biographique. On dirait que l'auteur, en prenant la plume, ne manque jamais de relire quelques chapitres de Boswell pour encourager, pour redoubler sa curiosité. Ce que le biographe anglais a fait pour Samuel Johnson, M. Sainte-Beuve s'efforce de le faire pour tous ses modèles, il tient à savoir ce qu'ils ont dit jour par jour. Si plus d'une fois il a poussé trop loin ses investigations, s'il n'a pas toujours

trié les détails qu'il racontait avec un goût assez sévère, il faut reconnaître pourtant que sa curiosité patiente nous a valu des récits animés d'un vif intérêt. Qu'il nous parle de Joseph de Maistre ou de madame de Souza, de Lamartine ou de Béranger, de madame de Krüdner ou de madame de Charrières, il ne veut rien négliger, et il n'aborde son sujet qu'après l'avoir interrogé dans tous les sens. Aussi est-il probable que nos neveux, en feuilletant ces biographies, renonceront à l'espérance d'y rien ajouter. Dans cette seconde série de portraits, l'écrivain tient moins de place que l'homme. C'est au caractère, à l'éducation, aux habitudes, aux relations, aux amitiés de son modèle que M. Sainte-Beuve demande l'explication de ses œuvres. La littérature proprement dite s'efface devant l'analyse morale. Chacun conçoit sans peine que ces portraits n'aient pas exercé sur le goût public une action aussi décisive. Dans l'application de cette méthode ingénieuse, M. Sainte-Beuve n'a pas de rival; personne ne sait comme lui grouper les détails biographiques et placer dans son vrai jour le personnage qu'il veut nous montrer. La lecture de cette seconde série est pleine de charme et de variété. Quoique la pensée, à force de chercher la finesse, se divise souvent en parcelles trop tenues et déroute les esprits habitués aux rapides lectures, elle ne manque jamais de laisser dans la mémoire un utile enseignement. Mais de tels portraits n'ont pas grand'chose à démêler avec les principes littéraires soutenus par l'auteur pendant les deux dernières années de la restauration; il est donc naturel qu'ils n'aient pas agi d'une façon marquée sur le goût du public. C'est une lecture, en effet, qui s'adresse plutôt à la curiosité qu'à la réflexion. Je dois ajouter d'ailleurs que le style de ces portraits est loin d'être aussi clair, aussi pur, aussi sobre

que le style de la première série. La phrase trop touffue aurait besoin d'être émondée. Les pensées les plus justes, les aperçus les plus fins, demeurent parfois enfouis sous un luxe d'images prodiguées au hasard. Cette seconde série, malgré sa richesse, ne convient pas à tous les esprits.

Depuis deux ans, M. Sainte-Beuve a pris dans sa prose une troisième manière, plus vive, plus alerte que celle de ses derniers portraits; il a renoncé aux pensées patiemment et subtilement déduites pour chercher avant tout la clarté; il n'y a pas une page de ses *Causeries* qui puisse embarrasser le lecteur; l'hésitation n'est pas permise, car le langage de l'auteur est d'une précision constante. Nous retrouvons dans les *Causeries* un style qui rappelle celui des premiers portraits, sans pourtant l'égaler; c'est la même netteté, ce n'est pas toujours la même harmonie. Malheureusement, M. Sainte-Beuve, en nous parlant du XVIIIe siècle, se complait trop souvent dans les détails vulgaires. Emporté par son amour pour la réalité, il nous montre sous un vilain aspect les personnages qu'il expose à nos yeux. Je me contenterai de citer Voltaire et madame Du Châtelet. On dirait qu'il prend plaisir à concentrer notre attention sur l'égoïsme et la vanité. Il y a dans ces pages spirituelles une amertume que j'ai peine à m'expliquer. On dirait que l'auteur, en disant adieu aux illusions de sa jeunesse, éprouve le besoin de railler tous ceux qui ne partagent pas son désenchantement. Il ne se contente pas de nous raconter la vie familière des hommes les plus illustres, il s'attache à promener nos regards sur toutes leurs misères. Il semble triompher en appelant le dédain sur les héros dont il a surpris les secrets. Il traite les rois de la pensée comme Suétone a traité les Césars.

Il y a pourtant dans cette troisième galerie des portraits

dessinés d'une main sûre et savante : celui de madame de Pompadour est charmant d'un bout à l'autre. La morosité dont je parlais tout-à-l'heure ne s'y laisse pas apercevoir.

Quant aux contemporains, dont M. Sainte-Beuve avait déjà plusieurs fois entretenu le public depuis vingt ans, il paraît maintenant les juger avec une sorte de rancune. Je ne crois pas qu'il soit animé contre eux d'aucun sentiment de haine, de colère ou de jalousie. C'est plutôt à lui-même que sa rancune s'adresse. Il tient à démentir les éloges qu'il leur a prodigués; il s'attache à cette tâche nouvelle, non par injustice, mais plutôt par amour exagéré de la justice : il veut expier son excès d'indulgence par un excès de sévérité. Lamartine, Béranger, Chateaubriand qu'il a déifiés, sont autant de remords dont il veut se débarrasser à tout prix. Passe encore pour Lamartine, dont les dernières œuvres sont si loin des *Méditations* et des *Harmonies*. Je conçois très bien que les *Confidences* appellent sous la plume de M. Sainte-Beuve des épithètes peu flatteuses; mais Béranger est aujourd'hui ce qu'il était il y a vingt ans, et pourtant M. Sainte-Beuve découvre dans ses chansons une foule de défauts qu'il n'avait pas encore aperçus. Comment expliquer cette subite clairvoyance? Pourquoi le critique, autrefois bienveillant jusqu'à l'adoration, s'attache-t-il à relever, ligne par ligne, toutes les ellipses trop violentes, toutes les images d'une justesse douteuse? Je renonce à le comprendre. Quand M. Sainte-Beuve a parlé de Béranger, il n'en était pas à ses débuts; son goût s'était formé depuis longtemps, et aujourd'hui voilà qu'il prend plaisir à se réfuter, comme s'il avait parlé à la légère; c'est vraiment se montrer trop sévère pour soi-même.

A l'égard de Chateaubriand, le revirement est encore

plus singulier. Quand les amis de madame Récamier pouvaient seuls entendre la lecture des *Mémoires d'Outre-Tombe*, M. Sainte-Beuve les a loués comme un chef-d'œuvre incomparable. Pour exprimer son admiration, il a prodigué toutes les richesses du vocabulaire. Sans doute, sa parole était l'image fidèle de sa pensée. A peine Chateaubriand est il enseveli, qu'il déchire en lambeaux la pourpre dont il avait couvert les épaules de son idole. L'analyse du livre ne lui suffit pas, il cherche hors du livre des arguments contre l'auteur, et il trouve une femme assez mal inspirée pour lui confier des lettres qui ne devaient jamais voir le jour. Cette femme sans doute regrette amèrement de n'être pas nommée dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, et M. Sainte-Beuve tend la main à cette vanité fiévreuse. Il n'a pas écrit son nom, et il a bien fait; il eût agi plus sagement en n'imprimant pas une ligne de cette correspondance. Il a cherché à excuser sa première admiration, en l'imputant tout entière à madame Récamier. S'il s'agissait d'éloges donnés dans un salon, l'explication pourrait être acceptée; mais des éloges prodigués publiquement ne sauraient être effacés par une phrase de courtoisie. Je consens à croire que madame Récamier exerçait sur les auditeurs de l'Abbaye-aux-Bois une immense autorité; je doute cependant qu'elle eût le don de rendre sages et sensées les pages que M. Sainte-Beuve trouve, aujourd'hui, amères et ridicules. J'admets la sincérité dans le blâme comme dans la louange, et je vois tout simplement, dans cette mobilité de jugement, une maladie morale.

Oui, l'auteur des *Consolations*, l'historien de Port-Royal, le peintre habile qui nous a donné tant de portraits gracieux ou austères, a perdu sa bienveillance en perdant sa jeunesse. Mécontent de la vie qui n'a pas tenu toutes ses

promesses, il essaie d'oublier dans l'ironie les espérances de ses premières années. En les voyant s'évanouir comme une ombre, il n'a pas su garder la sérénité de sa pensée. Tant qu'il n'aura pas franchi cette période d'agitation et de révolte contre les années envahissantes, il continuera de se réfuter. Qu'il s'apaise, qu'il accepte sans murmurer la vie que nous impose l'âge mûr, et il retrouvera sa bienveillance.

Les contradictions que je viens de signaler n'enlevent rien à l'éclat de son talent, mais ébranlent son autorité. Bien qu'il soit en effet très-naturel de modifier ses opinions à mesure qu'on vieillit, bien que chaque jour nous apporte un enseignement, ce n'est jamais sans péril qu'on déclare radicalement fausses toutes les idées qu'on a défendues. Le public s'habitue volontiers à douter de l'écrivain qui traite son passé avec tant de légèreté. Si M. de Sainte-Beuve veut ressaisir le crédit légitime qu'il avait acquis par ses premiers travaux, il est temps qu'il se ravise. S'il persévérait dans la voie où il s'est engagé, malgré les œuvres solides qui ont établi sa renommée, il descendrait bientôt au rang d'homme d'esprit. Le public louerait son habileté à le divertir, mais refuserait de souscrire à ses jugements. Un écrivain qui a conscience de sa valeur ne saurait hésiter. Que M. Sainte-Beuve se hâte donc de revenir à ses vieilles et bonnes habitudes : il perdra peut-être les applaudissements des oisifs, mais il sera richement dédommagé par les applaudissements de ses pairs et de tous ceux qui, depuis vingt ans, aiment à respecter sa parole.

1851.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

DU PREMIER VOLUME.

Pages.

I.

BÉRANGER 1

II.

A. DE LAMARTINE.

I. Voyage en Orient. 45
II. Les pages de jeunesse. 66
III. Les romans et les confidences. 92
IV. Toussaint Louverture. 119
V. Les Méditations et les Harmonies. 144

III.

VICTOR HUGO.

I. Le Roi s'amuse. 193
II. Lucrèce Borgia. 210
III. Marie Tudor. 238
IV. Angelo Malipieri. 248
V. Ruy-Blas 260
Préface de Ruy-Blas. 285
VI. Littérature et Philosophie mêlées. 307
Les voix intérieures. 319

IV.

SAINTE-BEUVE 353

Saint-Germain. — Imp. L. Toinon et Cᵉ.

PQ
1[illegible]
P57
t.1

Planche, Gustave
Nouveaux portraits littéraires

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY